

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)



TESIS DOCTORAL

**Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para
Blanco y Negro y ABC (1899-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Antonio José Aparicio Benítez

DIRECTOR

Jaime Luis Brihuega Sierra

Madrid, 2016



**EULOGIO VARELA,
ILUSTRADOR Y DISEÑADOR GRÁFICO
MODERNISTA PARA BLANCO Y NEGRO Y ABC
(1899-1936)**

**Autor. Antonio José Aparicio Benítez.
Dirección. Dr. D. Jaime Luis Brihuega Sierra
Dpto. Historia del Arte III. Contemporáneo
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, 2015.**

In memoriam.

Agradecimientos.

Esta labor larga y a veces dura no hubiera sido posible sin una serie de nombres que me gustaría reseñar y a los que reitero hasta la saciedad mi enorme y sincero agradecimiento ante todo por facilitarme mi trabajo y en algún caso por instarme a seguir en los momentos más complicados. En primer lugar a los profesores de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid Francisco José Moreno, Laura Fernández y Concepción Lopezosa Aparicio a los que al margen de su profesionalidad me une una estrecha amistad, a mi tutor Jaime Brihuega Sierra por su infinita paciencia, al profesor Alberto Castán de la Universidad de Zaragoza, a todo el equipo de exposiciones, actividades culturales, archivo y conservación del Museo ABC de Madrid y de la Fundación Colección ABC, con mi admirada Inmaculada Corcho al frente del museo así como al periódico *ABC* y su equipo de archivo liderado por el entrañable Federico Ayala Sörensen a los que debo la posibilidad de contar con numerosas ilustraciones y su asesoramiento exquisito. Junto a ellos además agradecer también las reuniones mantenidas con mi admirado profesor José Carlos Brasas Egido, la profesora de la UNED Sagrario Aznar Almazán y sus sabios consejos, con mi amigo y erudito Francisco Arniz Sanz que tanto me ayudó, con Javier Pérez Rojas y con Genoveva Varela (a la que debo agradecer gran parte de los datos personales de su abuelo Eulogio Varela); fueron sin duda en todos los casos decisivos para que este trabajo pudiera salir adelante.

En menor medida pero con el mismo grado de reconocimiento agradecer a Gonzalo Barba Cardenal su atención, a M^a Carmen Román por facilitarme varios dibujos particulares de Varela que posee, al escultor Fernando Jesús quien me mostró el molde original y conmemorativo de la medalla que diseñó para el homenaje de 1980, a Pilar Hardinguey del Círculo de Bellas Artes de Madrid por su ficha del cartel ganador de Varela en el concurso de esta institución de 1904 y a Lucas Ferreira Director de Comunicación de MAXAM y encargado de gestionar la Colección Artística de la Unión de Explosivos Española quien me mostró amablemente la obra *Santa Bárbara* que realizó el artista gaditano para esta empresa allá por 1901. Sin olvidar tampoco al Museo Arqueológico del El Puerto de Santa María de Cádiz que allá por 2005 con su antiguo director Francisco Giles me ayudó en la tarea de descubrir ciertas obras del

maestro que por desgracia hoy en día siguen conservadas de cualquier manera en los almacenes de esta institución.

ÍNDICE	Pág.
I. Resumen. Summary.....	9
II. Introducción sobre la ilustración gráfica en Madrid y la figura de Eulogio Varela.....	33
2.1. Contexto socio-político, cultural y artístico europeo, español y madrileño durante el último cuarto del siglo XIX. Cronología histórico-artística.....	57
2.1.1. Los cambios sociales y artísticos en las revistas gráficas españolas desde finales del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX.....	187
2.2. Situación de la prensa española en pleno auge del sector en Europa.....	199
2.2.1 El ejemplo de Prensa Española (<i>Blanco y Negro</i> y <i>ABC</i>). Liderazgo nacional en el sector, idiosincrasia y breve historia de la misma hasta 1936.....	203
2.2.2. El modelo de <i>Blanco y Negro</i> como referente de revista ilustrada en España.....	223
III. Primeras valoraciones historiográficas sobre el modernismo e importancia de las artes gráficas en nuestro territorio a las puertas del siglo XX.....	243
IV. Biografía, cronología y participación en exposiciones nacionales de Bellas Artes de Eulogio Varela Sartorio. Datos bibliográficos y expositivos. Perfil.....	265
V. Eulogio Varela pintor académico.....	305
5.1. Formación en Valladolid y Madrid. Relación con los maestros José Martí y Monsó, Alejandro Ferrant y Emilio Sala. Obras más relevantes.....	309
VI. Eulogio Varela, dibujante e ilustrador modernista en <i>Blanco y Negro</i>	339
6.1. Fuentes. Relación temática y formal con el arte gráfico europeo y japonés (con alusión directa a los casos francés, catalán, alemán, vienés y británico).....	367
6.2. El modernismo en sus ilustraciones para <i>Blanco y Negro</i> y <i>ABC</i> . Temáticas.....	411
6.2.1. Vinculación con el realismo anecdótico, costumbrista y pictórico.....	419
6.2.2. La mujer: icono de modernidad, vinculación con la estilización del <i>Art Nouveau</i> y con el simbolismo prerrafaelita.....	425
6.2.3. La naturaleza. Ligazón simbólica con la mujer, escenario sensual, estilización organicista e influjo del <i>japonismo</i> floral.....	445
6.2.4. Neohistoricismos medieval, clásico, heráldico y relación con la exaltación castellana literaria.....	459
6.2.5. Lo wagneriano. Alusión al contexto simbolista y wagneriano en literatura, música y pintura.....	477
6.2.6. Misticismo y fantasía.....	501
6.2.7. Las artes.....	511
6.3. Interacciones. Comparativa con los artistas modernistas más relevantes de la revista. El caso de Juan Gris. Desarrollo de Eulogio Varela en su	

carrera.....	517
VII. Eulogio Varela decorador, diseñador gráfico y confeccionador en <i>Blanco y Negro</i>	555
7.1. Diseños de muebles, joyas, metalistería, vidrieras, carpintería. Pequeñas joyas modernistas.....	559
7.2. Diseño gráfico y de composición.....	563
7.2.1. Orlas.....	565
7.2.2. Frontones.....	567
7.2.3. Caligrafías y letras capitales.....	569
7.2.4. Diseños de vidrieras.....	573
7.2.5. Portarretratos.....	575
7.2.6. Logotipos, colofones y rúbricas.....	577
7.2.7. Rótulos y letreros de sección. Diseños de cabecera. Tipos de viñeta.....	579
7.2.8. Fotomontajes.....	581
7.2.9. Carteles y postales.....	583
7.3. Su faceta exlibrista.....	589
VIII. Faceta teórica y didáctica.....	603
8.1. Publicaciones y textos didácticos.....	607
8.2. Magisterio como profesor de término en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid.....	613
IX. Apéndice de exposiciones y homenajes tras su muerte.....	619
X. Conclusiones.....	625
XI. Bibliografía.....	637
XII. Anexo de imágenes	651
- Realismo. Costumbrismo.....	652
- La mujer icono de modernidad, vinculación con la estilización del Art Nouveau y con el simbolismo prerrafaelita.....	684
- La naturaleza. Ligazón simbólica con la mujer, escenario sensual, estilización organicista e influjo del japonismo floral.....	766
- Neohistoricismos medieval, clásico, heráldico y relación con la exaltación castellana literaria.....	826
- Lo wagneriano.....	917
- Misticismo y fantasía.....	923
- Las artes.....	965
- Diseños de muebles, joyas, metalistería y vidrieras. Pequeñas joyas modernistas.....	987
- Orlas.....	1000
- Frontones.....	1020
- Caligrafías y letras capitales.....	1023
- Diseños de vidrieras.....	1032
- Portarretratos.....	1034
- Logotipos, colofones y rúbricas.....	1038
- Rótulos y letreros de sección. Diseño de cabeceras. Tipos de viñetas.....	1044

- Fotomontajes.....	1053
- Carteles y postales.....	1055

*En una decadencia de hermosura,
la vida se desnuda, y resplandece
la excelsitud de su verdad divina.*

Juan Ramón Jiménez, *Otoño*, fragmento del poema nº340, recogido en *Sonetos espirituales*, 1913-1915.

I. RESUMEN.

Mi especial interés por la figura de Eulogio Varela Sartorio proviene de mis años de licenciatura. Allá por el año 2004, comencé a calibrar diferentes posibilidades temáticas a la hora de realizar mi trabajo de investigación que bien pudiera en un futuro culminar en una tesis.

De ese modo tras varios contactos con el que hoy es mi tutor de tesis Jaime Brihuela, llegamos a la conclusión de que el terreno del modernismo y en concreto de aquel que conoció efímera vida en la capital de España cumplía muchos de los requisitos que demanda un trabajo de investigación de este tipo.

Particularmente este estilo basado en la estilización suma de las formas, enérgico, vitalista y a la vez simbólico me abría diversos territorios en los que atisbar múltiples tipologías y complejidades, muy alejadas de aquella visión lúdica y cerrada que quizás por error propio me había configurado en mi cabeza.

Dentro de este entramado seductor, siempre me atrajo el campo experimental del dibujo y la ilustración gráfica, entendidos como expresión primera y posiblemente verdadera de la idea artística, como ejercicio de libertad creativa aún no tan maquillada por el artificio de la norma y como trasunto de un estilo universal. Fue a partir de estas inquietudes a través de las que llegué a las revistas ilustradas, a aquellas que seguían un discurso visual y literario muy cercano a las novedades de finales del siglo XIX en el resto de Europa; en concreto a las que en Madrid nacieron con clara vocación

cosmopolita e internacional, entre las cuales *Blanco y Negro* siempre ejerció desde 1891 como motor y modelo, al menos en la capital.

De esa manera en el año 2005 cursé mis estudios de primer ciclo de doctorado en la Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M que culminarían en un breve trabajo de investigación sobre la figura de Eulogio Varela, estudiado desde un punto de vista global. Trabajo que me permitió alcanzar el grado de suficiencia investigadora y el denominado Diploma de Estudios Avanzados.

Sin duda fue el acicate perfecto para poder proyectar un trabajo más amplio en forma de tesis centrado en su relevancia como ilustrador (faceta en la que más sobresalió) y su carrera en la revista *Blanco y Negro*, sin duda su gran proyecto artístico y vital.

He de confesar que la idea primigenia que manejé apostaba por un estudio inédito del modernismo gráfico madrileño centrado en el seno de esta publicación y de varios nombres relevantes que siguieron la estela de este movimiento con mayor o menor consistencia. Sin embargo la enjundia y cantidad de obras presentes en el archivo del Museo ABC dificultaba en exceso la tarea. De esta manera, mi foco de atención se centró en el gran adalid del modernismo gráfico en Madrid y su carrera para Prensa Española, que fue Eulogio Varela del que se conservan en torno a 1400 obras en dicho archivo.

Tras un duradero paréntesis en el año 2011 reinicié mi proyecto varado, gracias a varias entrevistas con autores vinculados de alguna forma a la historiografía sobre Varela y sobre todo gracias a la oportunidad que me brindó el Museo ABC de ofrecer una breve conferencia como ponente sobre el artista, enmarcada dentro de la IX Semana de la Ciencia y del seminario *Trazando Conocimiento, Dibujo, creación artística y transmisión cultural*, que titulé *Eulogio Varela: un dibujante modernista en Blanco y Negro*.

Una vez reiniciada la labor sería el mismo Museo ABC el que me daría la oportunidad excepcional de culminar mi interés por la obra gráfica de Varela en forma de un proyecto de exposición monográfica. Este proyecto tardó en tener forma casi dos años, los que tardé no sólo en el diseño y comisariado de la muestra sino también en la catalogación, ordenación y descripción de esas casi 1400 piezas conservadas en el espectacular archivo de esta institución y redacción del correspondiente catálogo. Así

finalmente en enero del año 2014 y hasta junio la exposición *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad*, estuvo abierta al público en el Museo ABC. Siendo al parecer todo un éxito y lo que para mí es más relevante, una manera inigualable de completar una laguna documental importantísima para mi tesis, amén de ofrecerme la posibilidad de presentar la muestra posteriormente en el Real Alcázar de Sevilla, sala del apeedero, en noviembre de 2015.

Una vez planteado el trabajo de investigación el siguiente paso fue definir los antecedentes y estado actual del asunto, una hipótesis de trabajo, objetivos, plan de trabajo, metodología, la manera de aproximación a los contenidos de la tesis y un esquema definitivo así como ampliar el espectro de fuentes directas a las que acudir. Es importante señalar en este punto el valor que desde siempre he visto en la ilustración gráfica (punto de vista compartido con mi tutor) básicamente democratizador, experimental y hasta liberador.

La ilustración y el dibujo aplicado a los libros, carteles o *afiches*, postales, revistas gráficas, prensa y demás en el siglo XIX y parte del XX, permitió de alguna forma el acercamiento entre clases, entre arte e industria y lo que es más relevante facilitó que la otrora aristocracia del arte fuera popularizada.

Su afán didáctico y directo visualmente atraería a las masas populares y lograría sumirlas en un contacto con la realidad inmediata y cultural al margen de seducirlas con las novedades comerciales (punta de lanza económica de las clases burguesas) y mostrar la cara más internacional de la estética de la modernidad. Es decir de algún modo esas características me facilitaron el poder concretar una primera fase en la que el estudio de la ilustración gráfica y decorativa servía como prelude al de Eulogio Varela mucho más específico. Ligado a ello estaría como es lógico el interés por el ambiente en el que nuestro autor desarrolló el grueso de su carrera, en este caso Madrid.

En Madrid durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX existió también un fondo de cultura trasgresora, bohemia y anarquista que convivía con el denominado regeneracionismo y con una “cultura oficial” y otra meramente modal, superficial y vinculada a los terrenos del decorativismo europeo y catalán. Es decir en la capital hubo un panorama artístico, literario y cultural más complejo de lo que en un primer momento se pueda pensar, eso sí, sin el trasfondo ideológico y nacionalista de otras regiones españolas. En este marco, la ilustración gráfica vinculada a semanarios,

magazines, libros y diarios jugaría un papel muy relevante como crisol de todas esas variables artísticas, plásticas y literarias así como en cierto modo funcionando como crónica social.

Muchas de las revistas decimonónicas en España y en Madrid, preludiarían el modelo de las denominadas a la postre revistas de creación, como punto de encuentro de la crónica y la utopía, la eternidad y lo fugaz o la realidad y el sueño a través de las obras de escritores y artistas consagrados que en multitud de planas, páginas y almanaques dejaban ver no sólo las innovaciones técnicas (como las tricomías y cuatricomías), sino además esas variables estilísticas modernistas, costumbristas, románticas, caricaturescas y sintéticas en ocasiones en perfecta armonía.

En este punto, *Blanco y Negro* se mostraría referente de ejercicio plural y armonioso, receptor de la modernidad decorativa internacional, como icono de revista de arte, cultura y crónica, además de ejercer como campo libre para la convivencia de pluma y pincel. El arte en sus páginas progresivamente se convertiría en la mejor forma de narrar la realidad, en vocero de diferentes sueños artificiales que traducían al mismo tiempo la crudeza de una época especialmente difícil para el país.

Tal fue la amalgama de estilos en esta revista que durante mucho tiempo satisfizo los paladares más diversos; los de gusto caricaturesco, cómico, modernista, costumbrista, *art déco*, pictórico, simbolista, impresionista y a aquellos más próximos a las propuestas más radicales de trazo y volumen.

Del estudio del fenómeno de la ilustración gráfica madrileña y el ejemplo de *Blanco y Negro*, se infiere mi preferencia por la opción modernista como excusa además para la comparativa con el caso arquetípico catalán y el interés por ahondar en la sustancia de este movimiento, su interés artístico y frivolidad y hasta qué punto la ilustración se convertiría en la punta de lanza de la misma en la capital. Habida cuenta del “maltrato” que la historiografía del arte nacional vino dando durante el siglo pasado al modernismo madrileño mi intención es también la de sin condicionamientos abordar este fenómeno como propuesta legítima de modernidad más allá de su calidad y cantidad en Madrid.

Como colofón y verdadero punto central de mi estudio, pero ligado a su vez a todas las anteriores premisas, el acercamiento al conjunto de los ilustradores cercanos al modernismo en *Blanco y Negro* me lleva a la figura y gran acaudalamiento de esta opción en la

revista que fue Eulogio Varela Sartorio. Será él la rama central sobre el que pivote mi trabajo y quien en parte al mismo tiempo, me abra otras vías de estudio en el seno de la publicación y fuera.

De esta manera y en resumen podríamos considerar como principal motivación para mi trabajo la obra de Varela para Prensa Española (*Blanco y Negro* y *ABC*), pero sería imposible empero obtener un trabajo de este calibre sin tener en cuenta aquellos otros factores e intereses mencionados que me llevaron directamente al artista portuense:

- La ilustración gráfica como campo de pruebas de innúmeras opciones estéticas y como parte de una estrategia por acercar el arte al pueblo.
- Madrid como modelo de la diversidad artística española coetánea y de manejo ideológico de la misma.
- La revista ilustrada como fórmula compendiadora de crónica y hallazgo artístico.
- *Blanco y Negro* y su modelo innovador, plural, técnico y artístico así como sus referentes internacionales y nacionales.
- El modernismo a partir de Eulogio Varela y sus composiciones así como el acercamiento a otros artistas contemporáneos que compartieron en la revista desde 1896 a 1939 el estandarte de la modernidad artística.

En cuanto a los **antecedentes y estado actual de la cuestión** cabría resaltar la pobreza cuanto menos de estudios sobre Eulogio Varela en su conjunto, tanto como pintor, ilustrador, diseñador, calígrafo, decorador, exlibrista o teórico. A pesar de ello sí es cierto que en vida del artista y como homenaje tras su muerte Varela fue motivo de reseñas y artículos que siempre tuvieron como objetivo ensalzar su figura, obra, maestría y su carácter humilde y erudito¹. En ese sentido la carencia casi absoluta de exposiciones y estudios sobre este asunto se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, destacando en los años 70 y 80 las dos exposiciones monográficas sobre el gaditano que se celebraron, una de 1974 en la Galería Art-Press de la mano del diario *Pueblo* y otra de 1980 en la localidad natalicia del artista El Puerto de Santa María de Cádiz por mediación de Francisco Arniz Sanz donde se llevaría a cabo una notable muestra homenaje en el Castillo de San Marcos que contó con varias obras donadas por la

¹ Como veremos en profundidad tanto en *Blanco y Negro* como en el periódico *ABC* aparecieron diferentes colegas y autores que escribieron sobre él, así como en otros medios coetáneos. Pero sin lugar a dudas las grandes aportaciones sobre el artista se darían desde los años 70 hasta la fecha.

familia del autor y por Prensa Española. Además gracias a este evento se erigió una lápida conmemorativa, el bautizo de una plaza con el nombre del maestro y una placa ubicada en su casa natal de la calle Alquiladores número 11. De esta exposición nació un catálogo titulado *Homenaje a Eulogio Varela (1868-1955). Con motivo del XXV aniversario de su muerte* de la mano del citado Francisco Arniz Sanz, verdadero impulsor del reconocimiento del artista gaditano, estudioso de su etapa madrileña y pionero descubridor de muchos de sus datos biográficos así como de muchas de sus obras.

La última muestra dedicada al maestro gaditano es la ya señalada *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad* de enero de 2014 del Museo ABC de Madrid y su itinerancia en febrero de 2015 en el Alcázar de Sevilla, sala del apeadero, y que ante todo pretendía poner en alza y rescatar dignamente del olvido a esta figura esencial del modernismo nacional.

A nivel bibliográfico las aportaciones verdaderamente relevantes tampoco son demasiadas. Así cabría destacar el primer texto que nos habla de Varela y que data de 1911 en un artículo de Ricardo Agrasot publicado en *Pequeñas monografías de arte. Arquitectura, escultura, pintura, decoración*, titulado “Eulogio Varela”. A partir de ahí y si obviamos las reseñas y artículos comentados anteriormente que aparecieron en *Blanco y Negro* y *ABC*, destacan por encima de todos tres nombres: el conocido Francisco Arniz Sanz, el profesor José Carlos Brasas Egido y la también profesora Sagrario Aznar Almazán. No me gustaría olvidar las aportaciones menores de Lily Litvak, Lourdes Jiménez Fernández o Juan Manuel Bonet. Como más adelante veremos cada uno de esos tres autores “principales” abordó la obra de Varela desde puntos de vista diferentes; Arniz Sanz como aproximación biográfica primera, Brasas Egido desde el estudio concienzudo de su etapa vallisoletana y madrileña, y Sagrario Aznar como parte integrante del contexto simbolista y decadente madrileño. Por su parte Lily Litvak también recurre a Varela como modelo simbolista y artesanal ante todo y Lourdes Jiménez como arquetipo de artista inmerso en el ambiente wagneriano y simbolista del momento.

No podemos olvidar tampoco los dos textos que escribió de primera mano Eulogio Varela: *Temas de composición decorativa* (1934) y *La letra y su teoría constructiva* (1963, publicado tras su muerte), ambas obras publicadas por Espasa-Calpe. Sin duda

son un referente directo para el conocimiento del artista en lo que respecta a su labor como calígrafo y diseñador gráfico a través de la bibliografía que cita y de sus reflexiones acerca de la figura del artista-artesano.

De todo ello se deriva un panorama a mi entender pobre en el estudio del conjunto de la personalidad de Varela hasta la fecha, debido al desconocimiento generalizado de su obra y al relativo interés que tanto el estudio del modernismo externo a Cataluña y sus áreas de influencia como sobre la ilustración gráfica modernista en Madrid se ha mostrado hasta nuestros días.

En relación a los **objetivos e hipótesis de trabajo**, una de las claves de este estudio que presento es no sólo demostrar la existencia de un modernismo madrileño a través de la obra gráfica de Eulogio Varela sino además atender al intento que él mismo desde otros ámbitos como los de la docencia y la teorización llevó a cabo para dotar a este movimiento de un cierto *corpus* que lo pusiera en contacto con las tendencias más cosmopolitas e internacionales en su versión simbólica y decorativista. Es decir mostrar el gran proyecto artístico de Varela que fue su enorme trabajo para Prensa Española como indicio de lo que el modernismo supuso a principios del siglo XX en Madrid en cuanto ejercicio ecléctico, modal, superficial y frívolo en ocasiones e incluso atemporal. Sometido a los designios de una clase burguesa muy alejada de las diatribas intelectuales de la catalana y más preocupada por descifrar los caminos de la modernidad europea.

¿Fue Varela el gran bastión de un grupo avanzado en el terreno de la ilustración gráfica en la capital?, ¿fue “su casa” *Blanco y Negro* el gran referente de esa modernidad capitalina?, ¿hasta donde alcanzó la relación entre el artista y la publicación?, ¿cómo se beneficiaron mutuamente y en qué manera Varela sería considerado por Luca de Tena como el gran traductor de esa modernidad que tanto perseguía el periodista?, ¿por qué su labor alcanzó hasta 1936 y no se volvió a contar con él tras el parón de la Guerra Civil?, ¿cómo influyó en Varela la estética modernista catalana?, ¿de qué forma se enfrentó al riesgo y a la vanguardia el portuense?, ¿cuáles fueron sus referentes y por qué abandonó la pintura en favor del diseño y la ilustración decorativa?, etc... Numerosas preguntas que en este trabajo se intentan abordar, mediante respuestas que inevitablemente conllevan una explicación que no sólo afectará al artista sino también como dijimos a su contexto y a la ideología de la revista de Torcuato Luca de Tena.

Para ello la catalogación y acceso al archivo del Museo ABC, son de vital importancia no sólo como manera de abordar el análisis formal y meramente estético de la obra de Varela, que ha supuesto un punto decisivo a la hora de definir su propia personalidad artística sino también como manera de aportar una serie de datos que pretenden y logran casi siempre responder a esos requerimientos. Demostrando que el proyecto germinado en 1891 por Luca de Tena y sus amigos escritores y artistas vino a ratificar el ansía por una modernidad internacional trascrita en Madrid como ejercicio de arte total y libertad, sin perder por ello su esencia de crónica social con ciertos aires elitistas. Ratificando en su vinculación laboral y permitiendo el desarrollo pleno de nuestro artista como modernista y autor ecléctico así como a la vez le aupaba cuán adalid de esa modernidad que durante varios años asomaba en la publicación en forma de orlas y mujeres *art nouveau*.

Para ello como se comentó anteriormente fue necesario acometer el fenómeno de *Blanco y Negro*, su manera de aunar crónica y arte como manera de explicar la realidad y su proyecto integrador de arte y literatura así como de estilos diversos que compartían espacio en armonía. Es en ese espacio y en otros menos relevantes donde comienza a latir la modernidad madrileña visualmente, en los arabescos y virguerías de Varela o José Arijá, en la languidez de las mujeres prerrafaelitas de GECH, en el modernismo de espectro crítico de Adolfo Lozano Sidro, en las sátiras de Xaudaró o en el gusto por el sintetismo gráfico de un Ricardo Canals, Carlos Vázquez, Galiay Sarañana, Martín Giménez, Figal, Coullaut Valera y cómo no el puente bisagra hacia lo nuevo que fue el gran Juan Gris.

Una apuesta gráfica que lógicamente vendría acompañada por otra literaria de la mano de autores como Eugenio D'Ors, Manuel Machado, Salvador Rueda, Rubén Darío, Francisco Villaespesa, etc. La gran respuesta de la revista ante el contexto de crisis y dilemas sería en parte esa huella internacional que muchos de estos artistas plasmarían en sus páginas.

Junto a todo ello no puedo olvidar el enorme interés que me guía de reivindicar y reconocer con un trabajo de investigación a uno de los mejores ilustradores gráficos de finales del XIX en nuestro país como fue Eulogio Varela Sartorio.

En resumen, como **hipótesis** se podrían citar:

- La existencia de un modernismo gráfico en Madrid a través de ciertas figuras relevantes y en concreto la de nuestro artista.
- La consideración de la ilustración gráfica y de un artista tan importante como Varela como bastión básico de la entrada de la modernidad internacional en España y en la capital.
- La labor aperturista de *Blanco y Negro* y su filosofía ecléctica y enriquecedora como campo de cultivo para la adquisición de conocimientos en Varela.

Como **objetivos** derivados:

- Rellenar los vacíos de conocimiento de su obra para Prensa Española
- Responder a ciertas lagunas referentes a las fuentes de influencia en su obra y el carácter de la misma a nivel gráfico.
- Establecer ciertos vínculos formales entre los artistas modernistas o cercanos a la sensibilidad moderna de fin de siglo en *Blanco y Negro*, siempre con Varela a la cabeza.
- Demostrar que Eulogio Varela no fue un mero imitador de la obra de Alfons Mucha mediante los numerosos ejemplos de realismo costumbrista, luminismo, simbolismo y realismo sintético que nos encontramos en el conjunto de su obra para Prensa Española.
- Catalogación definitiva de su obra en el archivo del Museo ABC, no desde un sentido cronológico (puesto que el desarrollo de su obra no obedece a un estricto proceso lineal, cronológico y estilístico sino más bien en ocasiones a un cierto anacronismo muy marcado), sino por categorías y asuntos.

En alusión al **plan de trabajo y metodología** empleada, en primer lugar el proceso de creación de este trabajo ha tenido como referente la búsqueda de todo tipo de información tales como libros, artículos, reseñas, obra gráfica, obra manuscrita o entrevistas personales. Podría decir que este proceso en su conjunto se ha prolongado desde mis primeros pasos en el año 2004 hasta la actualidad. Habida cuenta de los largos paréntesis comentados y la oportunidad de indagar en el gran archivo de ABC, un fondo de un valor incalculable para el estudio de parte de la historia del arte y la ilustración gráfica de este país sea dicho de paso.

Esta labor tuvo como referentes inmediatos instituciones cercanas a mi centro de estudios como la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M, la de la Facultad de Bellas Artes, la de Ciencias de la Información de la misma U.C.M o la Biblioteca Histórica Simón Díaz de la Universidad Complutense de Madrid también. Junto a ello la Hemeroteca Municipal en el Centro Conde Duque de Madrid, la Biblioteca Nacional, el archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, el del C.S.I.C, la Biblioteca del Museo Reina Sofía de Madrid, el Archivo municipal de Valladolid, la Academia de Santa Cecilia de El Puerto de Santa María de Cádiz y el Ayuntamiento de la misma localidad me sirvieron para ahondar más en ciertos aspectos biográficos y relacionados con su trabajo en prensa.

Lógicamente el archivo del Museo ABC y los fondos de documentación del periódico fueron los dos grandes focos de atención de mi tarea centrada ante todo en su gran proyecto artístico que fue *Blanco y Negro*. La apertura sin condiciones de este fondo me facilitó en un primer momento la labor en el diario y a la postre una vez inaugurado el Museo ABC. Centro de arte/ dibujo/ ilustración en 2010, las posibilidades de hallar y cotejar el grueso de la obra de Varela se multiplicaron. Este ha sido el segundo gran paso en mi labor investigadora una vez satisfechas las necesidades bibliográficas primeras, es decir imbuirme de lleno en estos fondos, estudiando de primera mano los originales, obras algunas desconocidas para mí, y catalogando en numerosas fichas tales obras así como ordenando a la par el archivo de esta casa en lo que respecta a la obra del maestro portuense. En esta línea he de decir que en el caso concreto de Varela fue de mucha utilidad la práctica digitalización de todo el conjunto hecha previamente así como una cierta organización numérica y por conceptos que intuyo pudo deberse al proyecto de Jesús Saiz Luca de Tena y del trabajo de posteriores conservadores.

No obvio por supuesto el enorme valor de las diferentes entrevistas mantenidas a lo largo de estos años con autores y familiares del artista, como es lógico con mi tutor de tesis o con trabajadores de *ABC*.

Así pues la metodología implicaría una primera aproximación y búsqueda de documentos bibliográficos e históricos en algún caso y una segunda centrada en la inmersión absoluta en los fondos y en las obras para Prensa Española de Eulogio Varela. De tal manera que gracias a ello pudiera en su momento articular una estructura

(de enfoque cenital para derivar en el asunto particular), un índice, su narración e ilustración y un cotejo posterior con Jaime Brihuega.

Finalmente los **contenidos** de esta tesis son articulados en dos partes muy definidas que dotan de estructura a la misma. Una primera que se acerca al contexto social, histórico, cultural y artístico tanto en Europa como en España desde finales del siglo XIX hasta principios del XX seguida de una pretendida reflexión sobre el papel de las revistas gráficas en tal contexto y de *Blanco y Negro* como modelo a seguir en el caso madrileño. La segunda presentará a Eulogio Varela Sartorio como artista múltiple y analizará lo que fue y significó su labor gráfica en esta publicación a lo largo de 37 años. Es decir se toma como eje central del trabajo la relación entre artista y revista, desgranada en base a los puntos de índice.

Por último y sin profundizar en exceso no me resisto para finalizar esta presentación a introducir en unas pocas palabras el objeto mollar del mismo: Eulogio Varela Sartorio. Un artista ante todo polifacético debido en gran parte a un enorme bagaje cultural que le convirtió en un sabio erudito de su oficio. Representando esa “grandeza” del verdadero artista modernista que según Eliseu Trenc Ballester residía en no jerarquizar nunca entre las diferentes facetas del arte; igualando el valor de cada una sin priorizar entre Artes Mayores y Artes Menores.

Pintor, decorador, diseñador gráfico, calígrafo, teórico, pedagogo y ante todo ilustrador y dibujante pronto se erigió en mudo adalid del modernismo madrileño en el terreno de las artes gráficas. Conocedor y artesano, sin aires de divo, se dedicó principalmente al trabajo y al estudio, amoldando su ágil mano a los asuntos simbolistas y al esteticismo de finales de siglo lo que con frecuencia le conduciría al eclecticismo. Aglutinador de aquella modernidad procedente del *Art Nouveau*, del prerrafaelismo, del *Jugendstil* y del modernismo catalán. Gran esteta y estilizador supremo en el trazo, se afanó a lo largo de su vida en romper con los límites impuestos que separaban el arte de la artesanía y a esta del diseño.

En definitiva se dejó siempre guiar por aquella máxima de Émile Gallé en *Objets d'Art* según la cual cualquier objeto manufacturado había de ser moldeado a través de la “humanidad”, una cualidad indispensable que debía afectar también a la ilustración gráfica y al diseño. Varela siempre mostró esa “superioridad de espíritu que tiene la propiedad de aislar” como defendía Schopenhauer y quizás por ello se dedicó por

encima de todo a trabajar, en silencio, tejiendo fantasías de oropel y musas ensimismadas que le acabaron alejando posiblemente de los territorios de la eternidad.

SUMMARY

My special interest in the figure of Eulogio Varela Sartorio comes from my undergraduate years. Back in 2004, I began to calibrate different thematic possibilities when making my research that could well culminate in a future thesis.

Thus after several contacts with which today is my thesis advisor Jaime Brihuega, we concluded that the ground of modernism and specifically which who met ephemeral life in the capital of Spain fulfilled many of the requirements that demand a research of this type.

Particularly this style based on the stylized sum of forms, energetic, lively and symbolic time opened various territories where I could envision types and complexities of that previous playful and closed vision that perhaps I mistakenly had set in my own head.

Within this alluring scheme, I always felt attracted by the experimental field of drawing and graphic illustration, understood as the first expression and the possibly true of the artistic idea, as an exercise in creative freedom not so made up by the artifice of the standard and as a transcript of a universal style. It was from these concerns through which I came to the illustrated magazines, those that were very close to the innovations of the late nineteenth century in the rest of Europe; visual and literary discourse; in particular to those in Madrid that were born with a clear cosmopolitan and internationally vocation, among which *Blanco y Negro* had served since 1891 at least in the capital as a driver and model.

In this way in 2005 I did my undergraduate studies PhD at the Faculty of Geography and History of UCM culminating in a brief research on the figure of Eulogio Varela, he studied from a global perspective. This work has that allowed me to reach the level of research competence and the called *Advanced Studies Diploma*.

It was certainly the perfect incentive to project a larger work as a thesis focused on his relevance as an illustrator (facet in which He stood out the most) and career in the magazine *Blanco y Negro* undoubtedly his greater artistic and vital project motivation.

I must confess that the original idea I handled bet on an unpublished study of the Madrid graphic modernism centered within this publication and several other important names that followed in the awakening of this movement with varying consistency. But the substance and amount of works in the archive of the ABC Museum excessively diffculted the task. Thus, I focussed on the great head of graphic modernism in Madrid, Eulogio Varela, and his career on the Spanish Newspapers, has preserved around 1400 works in their files.

After a lasting break in 2011 I restarted my stranded project, through interviews with authors that were related somehow historiography with Varela and especially thanks to the opportunity ABC Museum offered me to do a brief conference as a speaker about this artist, within the Ninth Week of Science and Knowledge seminar *Charting*,

Drawing, Artistic Creation and Cultural Transmission, which I named “Eulogio Varela: A modernist artist in Blanco y Negro”. Once this work was restarted it was ABC Museum which would give me the unique opportunity to conclude my interest in Varela’s graphic work as a monographic exhibition project. This project took me almost two years, that not only was about designing, but about being the commissioner of the exhibition but also in cataloging, doing the arrangements and describing the almost 1,400 pieces preserved in the archives of this great institution and finally drafting the corresponding catalog. So eventually, from January to June 2014 “Eulogio Varela exposure. *Modernism and modernity*” was opened to the public at the ABC Museum. Apparently being a success and what is most important for me, a unique way to complete a major documentary gap for my thesis. In addition to gave me the opportunity to present the shows later in the Real Alcázar of Seville, living the halt in November 2015.

Once the research was set out, the next step was to define the background and current state of affairs, a working hypothesis, goals, work plan, methodology, the approach to the contents of the thesis, a final outline and expand the direct spectrum of sourcesto. It is important to note at this point the value that I have always seen in the graphic illustration (shared view with my tutor) basically democratizing, experimental and even liberating.

Illustration and design applied to books, posters, or posters, postcards, graphic magazines, newspapers and others in the nineteenth and part of the twentieth century, allowed somehow the rapprochement between classes, between art and industry and what is more relevant they facilitated that the aristocratic art could be popularized.

Eulogio’s teaching and visually direct attracted the masses and achieve anchoring them in contact with the immediate reality and culture, not seducing them with commercial developments (economic spear tip of the bourgeois classes) and showing the international face of aesthetics of modernity. These characteristics facilitated me to arrange a first phase in the study of decorative illustration graphics and served as a prelude to Eulogio Varela work more specificaly. Linked to this, it is important to notice the interest in the environment in which our author developed the bulk of his career, Madrid.

In Madrid, in the last third of the nineteenth century and early twentieth century there was also a background of transgressive culture, bohemian and anarchist who lived with the so-called regeneration and an "official culture" and other purely modal, superficial and related to the grounds of decorativism European and catalan. It was in the capital where there were a more complex cultural, artistic and literary scene, than anyone could think. Of course, without the ideological and nationalist background of other Spanish. In this context, the graphical illustration linked to weeklies, magazines, books and magazines, books and newspapers play a major role as a melting pot of all these artistic, visual and literary variables and somehow function as social report.

Many of the nineteenth-century magazines in Spain and in Madrid, preluded the model of the called Creation Magazines, as a meeting of chronic and utopia, the fleeting eternity, or the reality and the dream through works of established artists and writers who in many flat pages and almanacs allowed to see not only the technical innovations (such as "tricomías" and "cuatro cromías"), but also those stylish modernists, Traditionalists, romantic, cartoonish and synthetic variables that were sometimes in perfect harmony.

At this point, *Blanco y Negro* was the benchmark of plural and harmonious exercise, receptor of the international decorative modernity as an icon of the magazine of art, culture and chronicas well as being free field for the coexistence of pen and brush. The Art in its pages gradually become the best way to tell the reality, spokesman of different artificial dreams translated within the harshness of a particularly difficult time for the country.

Such was the amalgam of styles in this issue that a long time satisfied diverse tastes such as those closest to the more radical proposals stroke caricature, comic, modernist taste, manners, *art deco*, painting, symbolist, and impressionist and volume.

Studying Madrid graphic illustration phenomenon and the example of *Blanco y Negro*, it explains my preference for the modernist option as an excuse in addition to the comparison with the Catalan archetypal case and the interest is inferred by delving into the substance of this movement, its interest artistic and frivolity and to what extent illustration became the spearhead of it in the capital. Because of the "abuse" of national art historiography given during the past century to modernism in Madrid my intention is

also to address this phenomenon unconditionally as a legitimate proposal of modernity beyond its quality and quantity in Madrid.

As true focus of my study, but also linked to all the above premises, the approach to all near to modernism illustrators in *Blanco y Negro* brought me to the figure and great head of this option in the magazine, Eulogio Varela. Being it the central pivot arm of my work and partly, at the same time, I will open other branch of study within and outside the publication.

In this way, and to sum up we could consider as the main motivation for my work Varela's work for Spanish Newspapers (*Blanco y Negro* and ABC), but it would be impossible to get a job of this caliber without taking into account these other factors and referred interests that took me directly to this artist:

- The graphic illustration as a testing ground for countless aesthetic options and as part of a strategy to bring art to the people.
- Madrid as a model of the contemporary Spanish artistic diversity and ideological manipulation of it.
- The pictorial magazine formula used as chronic and artistic discovery.
- *Blanco y Negro* and its innovative model, plural, technical and artistic as well as its international and national benchmarks.
- Modernism from Eulogio Varela and his compositions as well as the approach to other contemporary artists who shared, in the journal from 1896-1939 the banner of artistic modernity.

As for the history and current state of affairs it should be highlighted the poverty of Eulogio Varela studies as a whole, as a painter, illustrator, designer, calligrapher, decorator, exlibris or as theoretical. However, it is true that during the artist's life and after his death as a tribute Varela was the subject of reviews and articles extolling his figure, work expertise and his humble and erudite character². In that sense, the almost total lack of exhibitions and studies on this issue continued until the last part of the

² As describe below as much *Blanco y Negro* as to the ABC newspaper different colleagues and authors appeared who wrote about him, as well as other contemporary media. But undoubtedly the great contributions about the artist would be made on the performer from the 70 to date.

twentieth century, highlighting the 70 and 80 on the two solo exhibitions held in Cadiz, in the Gallery Art-Press 1974, supported by *Pueblo* diary and another in the birthstoun artist of the “El Puerto de Santa María”, in Cadiz 1980. Francisco Sanz Arniz mediation would take place where a remarkable tribute shows in the Castillo de San Marcos where they had several works donated by the author's family and Spanish press. Moreover, thanks to this event, a square was named after him and a commemorative plaque located in his birthplace “Alquiladores” street number 11. From this exhibition a catalog titled Homage to Eulogio Varela was erected (1868- 1955) was born. To mark the twenty-fifth anniversary of his death, again supported by Arniz Francisco Sanz who was the real driver for the recognition of the artist, and a scholar on the artist stage in Madrid Arniz discovered many of his biographical data as well as many of his works.

The last exhibition dedicated to the artist is the already mentioned Eulogio Varela. *Modernism and modernity* January 2014 ABC Museum in Madrid and its tour in February 2015 in the Alcazar in Seville, living the halt and foremost intended to bring dignity rise and rescue from oblivion this essential national figure of modernism.

In a bibliographic level, the truly relevant contributions are not too many. We should highlight the first text that speaks of Varela from 1911, It is an article published in “Pequeñas Monografías del arte” and written by Ricardo Agrasot. It talked about architecture, sculpture, painting, decoration, entitled "Eulogio Varela". From there and if we ignore the reviews and articles which were discussed above in *Blanco y Negro* and ABC, the ones that stands out above all are the next three: the known Arniz Francisco Sanz, José Carlos Brasas Egidio and also professor Sagrario Aznar Almazán. I would not like to forget the minor contributions under Lily Litvak, Lourdes Fernández Jiménez and Juan Manuel Bonet. But I will talk later about them in depth each of the three "major" authors that have discussed Varela's work from different points of view; Arniz Sanz as biographical approach first, Brasas Egidio from the careful study of his stage in Valladolid and Madrid, and Sagrario Aznar in Madrid as part of the Symbolist and decadent context. Meanwhile Lily Litvak also uses Varela as symbolist and artisanal model primarily and Lourdes Jiménez as archetypal artist immersed in *Wagnerian* symbolist atmosphere of the moment.

We can not forget the two texts Eulogio Varela wrote himself *Themes decorative composition* (1934) and *The letter and constructive theory* (1963, published after his

death), both works published by Espasa-Calpe. No doubt they are a direct reference to the knowledge of the artist in regard to his work as a calligrapher and graphic designer through the bibliography he mentioned and his reflections on the figure of the craftsman artist.

From all this derives there is a poor picture in my understanding of in the study of the whole personality of Varela to date. Due to widespread ignorance of his work and the relative interest that both the study of modernism iout ofn Catalonia and its areas of influence as on the Madrid modernist graphic illustration shown until today.

In relation to the objectives and working hypotheses, one of the keys of this study I present it is not only to demonstrate the existence of modernism in Madrid through the graphic work of Eulogio Varela but also to cater what Eulogio himself tried from other areas such as the teaching and theorizing conducted to give this movement a corpus which will put him in touch with the most cosmopolitan and international in its symbolic decorative trends. What means to show the great artistic project of Varela that was his enormous work for Spanish Newspapers as an indication of what Modernism was in the early twentieth century in Madrid as an eclectic, modal, superficial and sometimes frivolous even timeless exercise. Submitted to the designs of the upper class who had a very remote of intellectual diatribes from the catalan and a more concerned with deciphering the ways of the modernism in European.

Was Varela the great bastion of an advanced group in the field of graphic illustration in the capital? Was his home *Blanco y Negro* an important benchmark for the capital modernity?, How far did the relationship between the artist and Post reach? How did they mutually benefited and how Varela would be considered by Luca de Tena as the great translator of that modernity that sought the journalist? Why did his work achieve until 1936 and was not return to him after the Civil War ? how did the Catalan modernist aesthetic influence Varela? How did he face the risk ahead? What was his references and why did he abandoned painting for design and decorative illustration? etc ... Many questions that in this paper we try to answer through responses that. inevitably involve an explanation that will not only affect the artist but also as stated in its context of Torcuato Luca de Tena magazine ideology.

That is whycataloging and file access to ABC Museum, is of vital importance not only as a way of addressing the formal and purely aesthetic analysis of the work of Varela

that has been a turning point in defining his own artistic personality but also as a way of providing a series of data that seek to meet these requirements. Demonstrating that the project germinated in 1891 by Luca de Tena and his friends, writers and artists, came to ratify an international longing for an international modernist in Madrid as an exercise of art and freedom, without losing the essence of social report with certain elitist essence. Ratifying in their working relationship and allowing the full development of our modernist artist, and an eclectic author, and at the same time he was raised to head of modernity that loomed for several years in publishing women *Art Nouveau* and borders.

As mentioned above it was necessary to undertake the phenomenon of *Blanco y Negro*, its way of combining art and chronic as a way to explain the reality and its integration project of art and literature, as well as various styles sharing space in harmony. It is in this space and in other less relevant where the visual modernism in Madrid started beating in the “arabesques” and “virguerías” of Varela and Jose Arijá, in the languor of the Pre-Raphaelite women of Gech, in the critical spectrum modernism of Adolfo Lozano Sidro, in the satires of Xaudaró or in the taste for graphic synthetism a Ricardo Canals, Carlos Vázquez, Galiay Sarañana Martín Giménez, Figal, Coullaut Valera and nevertheless the bridge to the New that was the great Juan Gris.

A graphical bet that logically would be accompanied by another one literary of authors such as Eugenio D'Ors, Manuel Machado, Salvador Rueda, Ruben Darío, Francisco Villaespesa, etc. The great answer from the magazine to the context of crisis and dilemmas was that international footprint that many of these artists captured in their pages.

Along with this I can not forget the enormous interest that leads me to claim and recognize a research work with one of the best graphic illustrators of the late nineteenth century in our own country that was Eulogio Varela Sartorio.

To sum up, as **hypothesis** we could mention:

- The existence of modernism in Madrid through certain important figures and in particular that one of our artist.
- The consideration of graphic illustration and such an important artist as Varela as basic input bastion of international modernity in Spain and in the capital.

- The opportunist work of *Blanco y Negro* and his eclectic and enriching as breeding ground for acquiring knowledge about Varela.

As derivatives **objectives**:

- Fill in the lack of knowledge of his work for Spanish Newspapers
- Respond to certain gaps regarding sources of influence on his work and the character of it at a graphic level.
- Establish certain formal links between the modernists artists or near the modern sensibility artists of the last part of the century in *Blanco y Negro*, always with Varela ahead.
- Demonstrate that Eulogio Varela was no mere imitator of Alfons Mucha's work by the many examples of realism manners, luminism, symbolism and synthetic realism that we find in the combination of his work for Spanish Press.
- Final cataloging of his work in the file with the ABC Museum, not from a chronological sense (since the development of his work does not follow a strict linear, chronological and stylistic process but rather occasionally some very marked anachronism) but for categories and issues.

Referring to the work plan and methodology used. First the process of creating this work has had as regards the pursuit of all kinds of information such as books, articles, reviews, prints, handwritten work or personal interviews. I could say that this whole process has continued since my first steps in 2004 to the present. Having into account the long commented parentheses and the opportunity to investigate the large archive of ABC, an invaluable fund to the study of art history and graphic illustration of this country.

This work had as immediate reference the institutions close to my study center as it is the Library of the Faculty of Geography and History of the UCM, the Faculty of Fine Arts, Information Sciences of UCM or the Historical Library Simón Díaz of the Complutense University of Madrid too. Along with this the Municipal Newspaper Library at Conde Duque de Madrid Center, the National Library, the archive of the Residencia de Estudiantes in Madrid, the one from CSIC, the Library of Reina Sofía Museum in Madrid, Valladolid Municipal Archive, the Academy of Santa Cecilia in El

Puerto de Santa María in Cádiz and the city of the same locality. All them helped me to delve deeper into certain biographical aspects related to his work in press.

Logically ABC museum and documentation funds of the newspaper were the two major of my work were primarily about his large art project that *Blanco y Negro* was. The opening of this fund unconditionally gave me at first in the work and eventually once the ABC Museum was opened. “Art Center / drawing / illustration” in 2010 the chance of finding the bulk of Varela’s work multiplied. This has been the second big step in my research work once satisfied the first bibliographic needs, ie immerse myself fully into these funds, studying the original, plays some unknown to me, and cataloging them in cards and ordering at the same time them in this house. In this line I have to say that in the Varela’s case it was very useful scanning the whole set and some short of numerical organization that could be due to the project of Jesús Sáiz Luca de Tena and work Subsequent curator.

No so obvious of course is the tremendous value of the various interviews over the years with authors and relatives of the artist, as it is logical with my thesis advisor or employees of ABC that I quote and thank later.

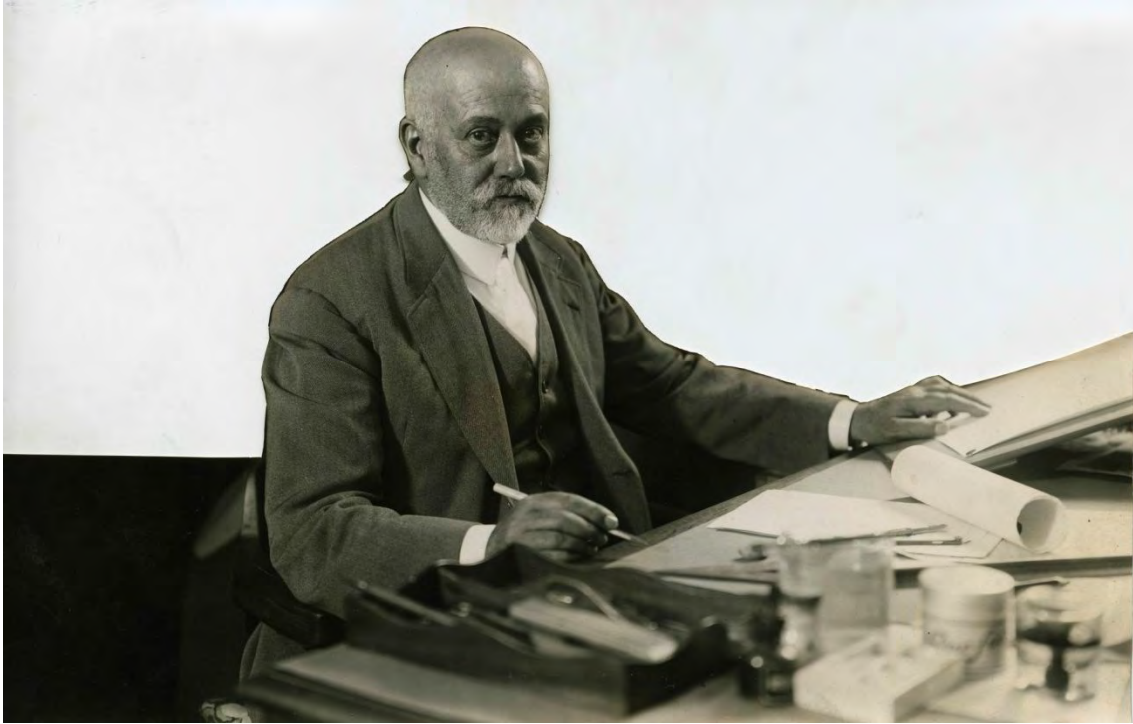
So the methodology would involve a first approximation and searching of bibliographic and historical documents in one case and a second one focused on an absolute immersion in the funds and works for Spanish Press of Eulogio Varela. So thanks to that at the time I could articulate a structure (zenith approach to derive in the particular issue), an index, its narrative and illustration and a subsequent comparison with Jaime Brihuela.

Finally the contents of this thesis are articulated in two very distinct parts that give structure to it. A first approach to the historical, cultural and artistic social context, both in Europe and in Spain since the late nineteenth century to the early twentieth followed century, by a supposed reflection on the role of graphic magazines in this context and as *Blanco y Negro* as a model to follow in the Madrid case. And a second approach that will introduce Eulogio Varela Sartorio as a multiple artist and analyze what his graphic work meant on this publication for over 37 years. That is, I took the relationship between artist and magazine as the core of the work based in the index points.

Finally, and without delving into this issue, I refuse to end this presentation without introducing in a few words the principal subject matter: Eulogio Varela Sartorio. A multifaceted artist primarily due to largely a huge cultural background that made him a learned scholar of his work. Representing that "greatness" of the true modernist artist that for Eliseu Trenc Ballester resided in never organize between the different facets of art; equaling the value of each without prioritizing between major arts and minor arts.

Painter, decorator, graphic designer, calligrapher, theorist, educator and foremost illustrator and cartoonist moved quickly emerged as head of Madrid modernism in the field of graphic arts. Knowledgeable and a craftsman, without superiority airs, he was mainly a devoted to work and study person who molded his hand to Symbolists affairs and theaestheticism of the end of the century which often would lead him to eclecticism. He binded that modernity from the *Art Nouveau*, the prerrafaelism, *Jugendstil* and Catalan modernism. Great supreme esthete and a stroke styler. He made an effort throughout his life to break with the limits that separated the art of craft from this design.

In conclusion he always let himself be guided by the maxim of Emile Gallé in *Objets d'Art* where any manufactured object had to be molded through the "humanity", an indispensable quality that should also affect the graphical illustration and design. Eulogio Varela always showed that "superiority of spirit that has the ability to isolate" as advocated by Schopenhauer and perhaps he was dedicated above all to work in silence, weaving fantasies of self-absorbed tinsel and muses that possibly moved him away from the territories of eternity.



Eulogio Varela en su mesa de confeccionador en Blanco y Negro allá por 1929.

*Lo grande de lo pequeño es que
cuando se colecciona y se conserva,
se vuelve grande e inapreciable
con el tiempo.*

Francisco Nieva, en “Evocación del antiguo *Blanco y Negro*”, para el catálogo *Un siglo de ilustración gráfica española en las páginas de Blanco y Negro*, 1992-1993.

II INTRODUCCIÓN SOBRE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA EN MADRID Y LA FIGURA DE EULOGIO VARELA.

Según Mario Vargas Llosa el arte contemporáneo cifra sus bases en tres conceptos fundamentales: idea, cultura y oficio. Podríamos discutir sobre la validez de estos, yuxtaponerlos y concluiríamos que tan sólo a través de aquellos se podría definir gran parte de la esencia del denominado arte contemporáneo.

Para empezar el término idea puede ser entendido a partir de la noción ideal que el arte contemporáneo tiene, es decir como un término aproximativo, de corte descriptivo que alude a la categoría conceptual del arte coetáneo. Sin embargo y aún aceptando tal valor quedaría por descubrir si la idea en el arte contemporáneo, es un término básico y particular o si más bien se debe al legado histórico del que es indudablemente depositario.

Junto a ello, habría que intentar analizar cuáles son las cualidades que ese carácter ideal tiene. A saber, podemos hablar de una idea propiamente estética ligada a lo bello (parece que no), a lo eterno, a lo formal o a lo abstracto-intelectual de la realidad (parece ser que sí). Vargas Llosa no lo especifica en su caso.

Por otro lado estaría la noción del factor cultural, un término más relevante a mi parecer debido a la herencia cultural predominante e inherente a cualquier

manifestación artística contemporánea. De ese modo inconsciente o no, el arte contemporáneo recurre como en cualquier época a su legado, muy a pesar de este seguramente y de sus apóstoles más falsos y proclives a usar ese término tan vacuo que puede llegar a ser el de modernidad.

Lo moderno, lo hecho o concebido al modo de hoy, es atemporal, a veces extemporáneo incluso, usado hasta la saciedad en épocas pasadas y transitorias. Aún así los adalides del arte contemporáneo occidental, defienden lo atemporal de su arte, lo inacabado de la obra, su proceso continuo de creación, pero sin olvidar lo que deben al pasado, a su cultura. En cuanto a oficio, no se aprecia claro su validez en lo contemporáneo más bien si de conocimiento técnico se trata, el arte contemporáneo dista mucho en esencia y en rigor de promoverlo, dando paso espontáneamente en ocasiones a lo ingenuo, lo virginal, primitivo, artesanal y a veces pueril.

Si bien son aceptadas las bases de Vargas Llosa, también son discutibles y lo que más interesa, son propicias para la indagación sobre las contradicciones del mismo arte contemporáneo todavía hoy en vías de lograr su propia identidad, ajena a traumas pretéritos y elucubraciones futuristas; inmerso en pleno *working progress*.

En el caso que nos ocupa, el del modernismo esos factores de los que hablaba Vargas Llosa, tienen cierta cabida pues remite en su conjunto a una idea (simbólica o conceptual), al oficio (entendido como lo artesanal) y a lo cultural (en su caso cercano a lo medieval casi siempre). De tal modo que el modernismo como estilo se caracterizaría en gran medida por su manera de generar una estética universal basada en unas determinadas formas y unos asuntos literarios muy concretos. Ligado a ciertas clases sociales y a determinados ámbitos, este estilo no fue jamás unidireccional ni tampoco quedó determinado a unas bases estilísticas concretas. Quizás como defienden ciertas teorías historiográficas, el modernismo en sus múltiples formas supo adaptarse siempre a las condiciones de cada país donde caló adquiriendo por ello una grandeza y una mayor difusión global. A pesar de ello su verdadera esencia sería invariable, y tendría como protagonista a la misma modernidad y todo cuanto esta conllevara.

Junto a estos factores, este estilo trajo consigo una cierta voluntad aclásica y antiacadémica, entendida como búsqueda de otras mitologías (heredadas del romanticismo) y reinterpretadas como evocación idealizada principalmente de lo medieval y como forma reivindicativa al mismo tiempo contra el exceso industrial,

cuestión que con frecuencia como se verá provocó contradicciones y dicotomías de convivencia. Además conviene no olvidar que el modernismo en esa voluntad anti-académica suscitó en el campo de las artes plásticas una fractura con respecto a la jerarquización de las artes; lo que sin duda beneficiaría su calado internacional a causa de la agilidad y rapidez con que las nuevas técnicas de impresión permitían la difusión.

Supuso en definitiva una plasmación de la estética de lo moderno (apoyado en las artes, la literatura o el teatro) que se afianzó víricamente en toda Europa y parte de América. A través de un lenguaje visual que en su concepción más decorativista se caracterizó por el uso sensual y hedonista de las líneas serpentinadas, el llamado *coup de fouet*, los latiguillos dinámicos, la planitud de espacio, y la estilización suma de los motivos orgánicos y vegetales casi siempre en conjunto con el asunto predilecto de muchas obras: la mujer. Fueron muchos los tratados de índole decorativa que nacieron entonces a rebufa de esto en toda Europa.

Un instrumento básico en ese proceso de divulgación de toda esta estética de la modernidad fueron las revistas gráficas³, verdadero vehículo de transmisión que durante el siglo XIX y parte del XX conocerían su particular “edad dorada”. Así por ejemplo podríamos citar títulos tan relevantes como *L’Art moderne* creada por el grupo *Les XX* en 1881 o *La Libre Esthétique* (1893-1924) de Octave Maus, *The Studio* (1893), *The Savoy* (1896), la berlinesa *Pan* (1895), *Jugend* (1896), las polacas *Chimera* y *Liberum veto* o las francesas *Art et Décoration* y *L’Art Décoratif* (1897).

El universo formal y literario del modernismo parecía dar pábulo a muchas de las opiniones vertidas por Ramón María del Valle-Inclán en 1916 en *La Lámpara maravillosa* sobre el artista modernista, como cuando aseveraba que este es:

*el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto
misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y
comprender... La emoción no es sentimentalismo..., todas*

³ En este proceso no sólo las revistas fueron decisivas, no podemos obviar el valor que ligado a la revolución técnica de esta época tuvieron campos como el de los carteles, el diseño en cerámicas, esculturas decorativas, vitrales, lozas, impresión de tarjetas de invitación o cualquiera de las maneras en que se presentaba la publicidad comercial del momento.

*las emociones brotan del mismo sentimiento noble y
elevado de la belleza*⁴.

Muchas de las opiniones y reflexiones de Valle en esta obra sirven para explicar cuál era el concepto de modernista en España y quizás como veremos podremos asignárselo al propio Eulogio Varela.

En nuestro artista como en aquel que describe Valle se suponía la existencia de un sentimiento de belleza que al mismo tiempo generaba la emoción en la contemplación y no al revés, siendo esta una teoría aún cercana al romanticismo. Así en toda la panoplia ornamental del modernismo no sólo subsistía un aspecto visual sino toda una ideología estética que ansiaba “infiltrarse” en todos los ámbitos de la sociedad. Para ello las publicaciones se erigían en un vehículo inmejorable, estableciendo como defiende Jaime Brihuega “un discurso autónomo”⁵ por sí solas.

La revista a diferencia del diario permanece más en el tiempo, lo que le otorga una suerte de poder y dominio sobre el medio que en ocasiones se traduce en una querida aspiración de poder y eternidad. Configurando una mimesis de la vida mediante una estructura de relato continuo que seduce al lector hasta hacer que todo el contexto externo desaparezca a su vista.

Para lograr ese engatusamiento, las revistas gráficas decimonónicas usaron todo tipo de ornamentos y tipografías que se convertían en aspectos identitarios no sólo de la publicación sino también del lector, quien hipnotizado se sumergía en un universo de imágenes y textos como por ejemplo ocurría en *Blanco y Negro*. Así en un ejercicio de habilidad enorme estas solían lograr que el lector quedara atrapado en el fragmento de la realidad que se quería mostrar, dando una visión ciertamente sesgada de su contexto.

A pesar de todo, esa aspiración de eternidad suele devenir para su desgracia en lo efímero, precisamente porque como defiende Jaime Brihuega esta solía incurrir con demasiada frecuencia en las mismas ilusiones repetidas hasta la saciedad. De ahí que muchas de ellas queden con el tiempo como meros recuerdos amarilleados y su gloria etérea perezca ante las nuevas publicaciones. Sometiéndose a la postre a la mirada

⁴ Valle-Inclán, Ramón María del, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Colección Austral, edición de 2002, Madrid.

⁵ Brihuega, Jaime, “Las revistas españolas de los años 30 y la renovación alternativa de las artes plásticas”, en el catálogo de la exposición *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, M.N.C.A.R.S, 29-10-1996 al 9-1-1997.

reflexiva del coleccionista o historiador quien cuál taxidermista las extirpa de su tiempo para condenar su éxito añejo a un tiempo nuevo; de tal manera que queden como mero ejercicio de rescate de una época, de una forma de vida y de una estética fosilizada.

En Madrid por otro lado, el modernismo caló de una manera modal o superficial. Habida cuenta de la existencia de un tipo de burguesía muy alejada de las diatribas culturales e ideológicas de la catalana, más preocupada en fin por seguir los designios de las modas europeas, decorativistas y cosmopolitas. Así a nivel arquitectónico por ejemplo, nos encontramos con buenos ejemplos de modernismo, influidos por las corrientes catalanas y francesas y eventos como el IV Congreso Internacional de Arquitectura⁶. De tal manera que a través de ciertas obras de arquitectura civil e incluso de arquitectura religiosa se podría deducir un ejercicio ecléctico, neohistoricista y cosmopolita muy modernista a la vez. Modelos de arquitectura civil impregnados por este espíritu vemos en muchos de los edificios de la calle Mayor, o los de la calle Infantas 23, de la Cruz 16, Atocha 47, Plaza de Matute, o el edificio del Cine Doré; sin olvidar referentes tan cercanos al modernismo catalán y religioso como la pequeña Iglesia de la Buenadicha en calle Silva 21.

Esta corriente madrileña y modernista tuvo su máximo apogeo durante la primera década del nuevo siglo con momentos de declive hacia 1908 y pequeños repuntes postreros como en 1911. Un estilo aceptado en la capital como “un arte de ruptura, de innovación, de libertad absoluta y de reacción violenta a los estilos históricos tradicionales...”⁷. Si en el terreno arquitectónico como vemos, la modernidad apareció con cierta asiduidad no lo fue menos en el de las artes gráficas, coto este dirigido a las clases medias desde la época napoleónica con una primera etapa a mitad del siglo XIX marcada por una tipología de revista de corte pedagógico y ligero en la que abundaban las reproducciones de cuadros célebres y numerosas imágenes costumbristas. Así hacia la década del 40 revistas como *La Ilustración* de Fernández de los Ríos, *Gil Blas* de 1864 o la famosa *La Ilustración Española y Americana* de 1869 de mano de Abelardo

⁶ En este asunto resulta interesante consultar la obra de Pedro Navascués Palacios, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973. Sin obviar otros estudios sobre esta cuestión también muy relevantes como los de Eulalia Ruiz Palomeque de los que destacaría *Geografía Urbana de Madrid del siglo XIX*, Ayuntamiento de Madrid, 1983 y *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Estudios madrileños, 1976.

⁷ Según palabras de Juan Ramírez de Lucas en su artículo “El Madrid modernista” en *Los Domingos de ABC*, Madrid, 29 de julio de 1979.

de Carlos, se erigirían en modelos pioneros para publicaciones postreras como *Madrid Cómico* o *Blanco y Negro*.

Eran revistas de ocio en las que progresivamente irían apareciendo nombres ilustres del arte y el dibujo que bebían de pioneros como Francisco Ortego, los Perea o el gran Ramón Cilla. Autores tales como José Arijá, Narciso Méndez Bringa, Ángel Días Huertas, Ventura Álvarez Sala, Fernando Alberti, etc. Junto a ello las nuevas técnicas como la del fotograbado servirían para garantizar una corriente plástica aún muy académica que con la proximidad del fin de siglo acabaría deviniendo en un gusto modernista y próximo al *Art Decó*. Los grandes protagonistas que propiciaron la venida de los lenguajes decorativos de la modernidad madrileña a las páginas y planas de estas publicaciones tomarían el nombre de Mariano Foix, José Galiay Sarañana, Carlos Vázquez, Joaquín Xaudaró, Apelles Mestres, José Blanco Coris, Juan Gris, Ramón Casas, Francisco Sancha, o como no Eulogio Varela por citar unos pocos.

Hacia los años 20 y con la progresión decorativa del gran referente *Blanco y Negro* y de *Madrid Cómico* de Sinesio Delgado y Vital Aza, surgirían revistas como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Revista Moderna* o *Mundo Gráfico*. Sin duda fue *La Esfera* la que más impacto causó por seguir promocionando la ilustración a pesar del dominio fotográfico con artistas como Varela de Seijas, Bartolozzi, Federico Ribas, Sáenz de Tejada, Baldrich, Enrique Ochoa o “Echea”, muchos de ellos también colaboradores de otras publicaciones y de Prensa Española⁸.

Nuevo Mundo de 1894, fomentaría a pesar de su alto contenido político el gusto por la ilustración de mano de Enrique Estevan, *El Cuento Semanal* de 1907 a su vez destacaría más por su calidad literaria, con autores como Emilia Pardo Bazán, Felipe Trigo o Ramón Pérez de Ayala. En 1908 *Los Contemporáneos* también contaría con la obra de José Zamora, Ribas o Varela de Seijas y posteriormente ya en 1921 otras revistas como *La Novela Hoy* y *La Novela de Noche* seguirían esa senda por citar algún ejemplo⁹.

⁸ En cuanto a los artistas que ilustraron las páginas de las revistas madrileñas de finales del siglo XIX y principios del XX, veremos en los puntos dedicados a la ilustración gráfica madrileña y al modernismo gráfico, las obras de dos autores de referencia como son Juan Manuel Bonet y Javier Pérez Rojas.

⁹ Me gustaría resaltar que ese acceso a la modernidad, su preludio y su progreso hacia las nuevas formas en el caso concreto de la ilustración gráfica siempre fue de la mano de la literatura, ya que casi todas las ilustraciones que aparecían en estas publicaciones eran traducciones visuales de textos de diferente calado estético. Con lo que arte y literatura irían siempre de la mano, un modelo evidente fue de nuevo *Blanco y Negro*.

Suponiendo en su conjunto una traslación hacia el *Art Decó* madrileño de todo el influjo ornamental francés y de la actividad de los carteles publicitarios que ya habían conseguido conformar todo un lenguaje particular en el país vecino de mano de los Steilen, Chéret, Willette, Grasset, Lautrec, Cappiello, Maurice Biais y que a la postre en España serían seguidos de cerca hacia los años 20 por los Nogués, Junoy, Apa o los más vanguardistas como Bagaría y Castelao¹⁰.

Para concluir esta somera introducción sobre las artes gráficas en Madrid me gustaría dedicarle unas palabras a modo de homenaje a una publicación que a finales del siglo XIX fue a mi parecer como comenté junto a *Blanco y Negro*, (de la que más tarde nos encargaremos en profundidad) un referente para muchas de las publicaciones coetáneas y futuras. Me refiero al caso de *Madrid Cómic* (1880-1923)¹¹.

Una revista gráfica que en su momento fue plataforma de despegue para muchos literatos e ilustradores (entre ellos muy posiblemente Eulogio Varela) que hasta entonces habían permanecido más o menos ocultos en la vorágine de la gran ciudad. Icono de la burguesía conservadora de la época de la Restauración, ha sido valorada en su justa medida con el devenir de los tiempos, ya que en su momento fue blanco de numerosas críticas que la calificaban de pueril.

Lo que es innegable como bien defiende Margot Versteeg en su libro *Jornaleros de la pluma. La (re) definición del papel del escritor-periodista en la revista Madrid Cómic*, es que fue una gran ayuda en su difusión para crear aquello que la autora denomina “conciencia nacional”. Ayuda que de alguna manera venía a suavizar las convulsiones internas que vivía el país en ese instante, gracias al debate entre regiones; es decir generando un campo de debate nacional.

Es conveniente sin embargo señalar que quizás a diferencia de *Blanco y Negro*, en esta revista se mantuvo en muchas etapas un fundamento tradicional y claramente “castellano” que de alguna manera marginó las apuestas más arriesgadas del modernismo y que se posicionaba cerca de los postulados unificadores que Cánovas del Castillo defendía, ralentizando en algo la modernización periodística y gráfica tanto en

¹⁰ Véase Aznar Almazán, Sagrario, *El arte cotidiano., Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña. 1900-1925*, Madrid, UNED, 1993.

¹¹ Para acercarnos al fenómeno que supuso esta revista recomiendo la obra de Margot Versteeg, *Jornaleros de la pluma. La (re) definición del papel del escritor-periodista en la revista Madrid Cómic*, La cuestión palpitante los siglos XVIII y XIX en España, vol.16, Iberoamericana Vervuert, 2011.

el país como en el caso particular de Madrid. La revista de Torcuato Luca de Tena sin embargo desde su misma fundación apostó por los modelos foráneos y una apertura que si no fue absoluta al menos daría más voz a corrientes cosmopolitas y “europeas”.

De todo ello se derivaría una cierta frustración nacional a finales del XIX, que asomaría con asiduidad en las páginas del *Madrid Cómic*, así como un ramillete de directores y colaboradores que ponían de relieve esas problemáticas y que solían atender a los excesos capitalistas, la desintegración del imperio, el papel cada vez menos pasivo de la mujer en la sociedad o a la complejidad estructural de la sociedad desde el punto de vista *kraussista* de algún autor. La ilustración gráfica en esta publicación vino como añade la autora a visualizar esa noción nueva de nación y de ciudad a la vez que mostraba también la heterogeneidad de las mismas. La clase media se veía en las ilustraciones, se educaba el gusto gracias a ellas puesto que desde sus páginas tanto el texto como el pincel trazaban las pautas a seguir para pertenecer a una determinada clase social (mediante un artista principal como fue Ramón Cilla y sus composiciones de orden satírico y humorístico).

Además convendría señalar que a lo largo de su historia en *Madrid Cómic* hubo unas líneas maestras más o menos fijas donde la ambigüedad marcaba los límites entre lo periodístico y lo literario, la búsqueda empresarial de beneficios económicos (como en *Blanco y Negro*) y esa comentada afinidad a lo castellano que tan sólo se vio alterada con la dirección de Jacinto Benavente y su cercanía a la literatura catalana¹²

Indudablemente las carencias de infraestructura, la lenta industrialización y una pobre alfabetización social fueron obstáculos importantes para todo este tipo de publicaciones. Pero a pesar de ello, la dinámica migratoria de las provincias a las grandes ciudades permitió que muchos escritores y jóvenes periodistas encontraran cabida en diarios como *El Imparcial* y su suplemento *Los Lunes* y sobretudo en revistas donde según entendía Unamuno era más fácil encontrar esa ansiada libertad de prensa, que había quedado tan dañada por la Ley de Prensa de 1883 y que se mantuvo hasta 1923. Poco tiempo después sin embargo, esa libertad propiciaría que muchos de estos escritores y

¹² Cabe reseñar que al igual que *Madrid Cómic* y *Blanco y Negro* (1891-1936) hubo varios periódicos y revistas que también apostaron por hacer del periodismo un vehículo del conocimiento social y cultural, eso sí con más o menos fortuna. Por citar algunos ejemplos en Madrid señalaré *El Imparcial* (1867-1933), *El Liberal* (1879-1936), *La Época* (1849-1936), y revistas como *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), *La Ilustración Ibérica* (1883-1898), *La Ilustración Artística* (1882-1916), de 1894, *Nuevo Mundo*, *Revista Contemporánea* (1875-1907) o *La España Moderna* (1889-1914) reinterpretación de la famosa *Revue des Deux Mondes*.

artistas lograran fundar revistas efímeras que en cierta forma ponían en solfa muchos de los valores morales de la añeja etapa de la Restauración; entre los nombres más conocidos la autora señala con acierto los casos de *Vida Nueva*, *Germinal*, *Revista Nueva*, *La Vida Literaria*, *Juventud*, *Alma Española*, *La República de las Letras*, *Helios* o incluso *Arte Joven*.

Volviendo al caso de *Madrid Cómic* me gustaría señalar brevemente las diferentes etapas que conoció y cómo cada una de ellas iría determinada por una filosofía distinta según fuera el director. Así en 1880, la revista es fundada por Manuel Casañ quien promueve un tipo de magazine de entretenimiento con textos amenos y numerosas litografías. Ya en 1881 se nombra como director literario a Álvaro Romea y como directores artísticos a Manuel Luque y el famoso Daniel Perea, junto a ellos las caricaturas de Cilla, Eduardo Sáenz Hermúa “Mecachis” o de Pedro Antonio Villahermosa “Sileno” servían de distracción y crónica de la villa y corte para un público de poco nivel cultural. En 1883 se inicia la segunda etapa con Sinesio Delgado que a la par se erigiría en propietario, su sintonía con los postulados de la Restauración vino acompañada por un éxito en venta que permaneció hasta 1892. Entre sus colaboradores más relevantes estaban Vital Aza, Ramos Carrión y el nombrado Ramón Cilla, y otros esporádicos como Leopoldo “Alas” Clarín, Luis Taboada, José Jackson Veyán, etc.

En 1887, tanto Delgado como Cilla abandonaron la empresa quizás acobardados por el éxito de *Blanco y Negro* y *Gedeón*. Hacia 1894 la aparición de imágenes fue mayor gracias a la irrupción del fotograbado o el color, preludio de la tercera etapa que se inauguraría en 1898 cuando Luis Ruiz de Velasco, Clarín y Jacinto Benavente ejercerían progresivamente como sucesores de Sinesio Delgado.

Con Leopoldo “Alas” Clarín como director entre abril y septiembre de 1898, la revista rompió su política costumbrista y algo simplista acercándose al liberalismo más progresista, por lo que desde esta perspectiva la prensa debía no sólo informar sino también opinar. El tono en general fue de crítica a la frivolidad modernista y en cierto modo también hacia el regeneracionismo, el clericalismo y los valores de la Restauración, incluso la visión de la mujer que en el periodo anterior se había focalizado desde la independencia de la misma se tornó un tanto regresiva. La revista obtuvo un prurito de trascendencia pero perdió algo del tirón comercial anterior.

A partir del número 812, Clarín fue sustituido como director (que no como colaborador) por Jacinto Benavente y Luis Taboada. Taboada fue uno de los autores más reconocidos, sus crónicas urbanas fueron recordadas durante mucho tiempo por colegas como Unamuno, José Martínez Ruiz, Ortega y Gasset o Emilia Pardo Bazán como espejo de la compleja situación del país y la dificultosa modernización en la capital. Entroncaba de esa forma con aquellos *flâneurs* modernistas como Rubén Darío, José Martí o Enrique Gómez Carrillo. Un Madrid que se negaba a perder del todo su cota de casticismo pero que se abría a un sentido de la modernidad cosmopolita, centralizador con respecto al territorio nacional; con lo que la tradición y lo moderno convivían a costa de como señala Margot Versteeg, un sentido carnavalesco del que la burguesía era ciertamente portadora.

Muchas de sus críticas contra la Restauración fueron transcritas en imagen de la mano de Cilla que se erigió en el “sainetero del lápiz” como se le llegaría a calificar. Esa gran urbe caótica, ridícula y sucia que retrataba Taboada era fiel retrato de grandes problemas como las epidemias de cólera y dengue en la capital, lo que contrastaba con ideas tan elevadas como las que permitieron la creación de la Gran Vía. Verdadero y gran proyecto de modernidad urbana que entre 1910 y 1917 que generó numerosas polémicas contra el arquitecto Carlos Velasco. El rango de capital de estado permitía un aspecto arquitectónico y urbanístico que confrontaba duramente con la realidad laboral y social de la urbe.

En definitiva la mano de Taboada sirvió para que la publicación alcanzara una mayor cota crítica e incluso un ligero acercamiento a ciertas posturas anarquistas del momento.

Otro colaborador a destacar de aquella época sería José Octavio Picón (amigo de Varela y para el que realizaría un exlibris), quien en sus relatos insertaba gran parte de su ideario republicano y afrancesado, un pensamiento que mostraba con frecuencia en las tertulias de la Cervecería Inglesa o en las del Café Suizo. Una manera de pensar basada en la crítica al rigor noventayochista y al desorden modernista con un falso toque feminista.

De todos modos la personalidad que más se acercó al modernismo acogiéndolo en su vertiente más “iconoclasta” fue la del citado Jacinto Benavente, quien abrió la revista a los artistas jóvenes y a las novedades que provenían de Francia, Cataluña e Hispanoamérica. De hecho fue miembro a la postre del grupo Germinal que apostaba

por la ruptura definitiva con respecto a los cánones establecidos. Portador de una sensibilidad y refinamiento muy modernista según colegas como Baroja o Manuel Machado, abrió un abanico de críticas encarnecidas hacia la industrialización y el capitalismo.

Ejemplificó en primera persona la tardía irrupción en Madrid del modernismo con respecto al referente catalán debido a las trabas que se derivaban del arraigo madrileño por los valores morales de la Restauración y en el ámbito literario del naturalismo. La idea del arte por el arte implícita en las corrientes modernistas favorecía que autores como Benavente fueran asociados injustamente a los males del país y señalados como “degenerados y modernistas”, por una burguesía demasiado pacata y aún poco preparada.

Eran para los filisteos moralistas, los “lilíanes azules, lirófanos glaucos o vates floralines”¹³, portadores de la extravagancia, el anarquismo y un refinamiento afeminado y esteta, degenerados en una palabra¹⁴ cuyo máximo logro sería sin embargo la apertura hacia nuevos horizontes y en definitiva posibilitar una bocanada de aire fresco. Benavente no sólo fue un crítico político y enemigo de los conflictos como la guerra en Cuba sino además un admirador de autores como Rubén Darío, Ángel Ganivet, Manuel Machado o Gregorio Martínez Sierra, quienes colaboraron en esta etapa así como de la literatura catalana y francesa con especial atención a la figura del gran Enrique Gómez Carrillo. Luchador contra el exceso centralista castellano y endogámico, vio en Cataluña un foco industrializador pero también artístico y abierto donde la Exposición Universal de 1888 significaría un punto de inflexión evidente del que careció la capital de España¹⁵.

De hecho en la etapa de Benavente en *Madrid Cómic* se publicaron varios dibujos ilustrativos modernistas de Ramón Casas como *Record de 400 kilómetros* del número 780 del 29-1-1898, *Los diez mandamientos VIII. No mentir* del número 793 del 30-4-1898, *Los diez mandamientos X. No codiciar los bienes ajenos* del número 799 del 11-6-1898, *Cuestión de estilo* del número 811 del 3-9-1898 o *Nuestros ciclistas* del número

¹³ Versteeg, Margot, *Jornaleros de la pluma. La (re) definición...*, opus cit., p.39.

¹⁴ Cabe destacar en este sentido la valoración que muchos de estos críticos exacerbados anti-modernistas encontraron en la obra de Max Nordau *Degeneración* de 1892 y las connotaciones que implicaba tal palabra, cuestión que abordaremos en profundidad más adelante.

¹⁵ Versteeg, Margot, *Jornaleros de la pluma. La (re) definición...*, opus cit, p.39, donde cita a su vez las palabras de Benavente en *Madrid Cómic*, nº818, del 22-10-1898.

810 del 27-8-1898, amén de publicar también obras modernistas y textos de Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol, Adriá Gual, Isidro Nonell, Joaquín Xaudaró, Marín, Ramón Pichot, Miró, Luís Bonnín y como dijimos posiblemente Eulogio Varela según ciertos autores.

Unos artistas que como señala Valeriano Bozal se movían entre “el naturalismo y el decorativismo”¹⁶ y cómo no mediante el *revival* medieval que para Mary Lee Bretz¹⁷ era causa directa de la ruptura “con los centros de poder tradicionales como la Iglesia”, permitiendo un enfoque más diverso que el histórico ligado a los Austrias, acercándose a lo medieval. Una explicación a la que habría que sumar el embelesamiento del prerrafaelismo anglosajón que tanto caló en Cataluña y en Madrid.

En su conjunto la mano de Benavente plasmaría la esencia del modernismo gracias a la mezcolanza de impulsos progresistas y tradicionales. Lo mismo que en su efímera aventura de la revista *La Vida Literaria* de tono claramente prerrafaelita, que abordó el autor junto a grandes colaboradores como Francisco Sancha, Marín o Leal da Camara.

Otra colaboración relevante en *Madrid Cómic* fue la de José Martínez Ruiz, a partir de 1898 gracias al propio Clarín que fue quien le introdujo en la revista. En un principio los textos de Martínez Ruiz rezumaron claro sabor modernista y conllevaban ecos de Maeterlinck, Vicente Medina, Pere Coroninas así como referencias a El Greco (ideal de artista y esteta para muchos modernistas) o al proceso de Montjuich. Fue sin embargo a partir de 1901 con su artículo “Ciencia y Fe” cuando la figura de Martínez Ruiz se convertiría en la canónica de Azorín y su ideario acabara por enfriar sus ansias anarquistas. La crítica de Azorín en sus artículos para *Madrid Cómic* iba dirigida al sentido autodestructor del país, así como a los excesos industriales ceñidos a las grandes ciudades donde los contrastes sociales eran cada vez mayores.

En definitiva la revista *Madrid Cómic* fue un caso excepcional para las revistas ilustradas madrileñas, un ejercicio de reivindicación como bien señala Margot Versteeg de la figura del escritor-periodista como intelectual que sin embargo y a la postre no supo quizás plegarse a los dictados de la sociedad de masas; algo a lo que en buena medida *Blanco y Negro* sí se amoldó. Su apuesta por configurar un campo de debate y

¹⁶ Ibídem, citado por Margot Versteeg en su obra *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979

¹⁷ Ibídem, citada por Margot Versteeg en su obra *Encounters Across Borders. The Changing Vision of Spanish Modernism, 1890-1930*, Lewisburg, Bucknell VP, 2001.

crónica a través de la sociedad, entre texto e ilustración favoreció la valoración de la revista como elemento contingente para definir una suerte de unidad nacional.

Como vemos sin lugar a dudas tanto la literatura, como la pintura, arquitectura e ilustración gráfica madrileña y sus ínfulas modernistas, fueron concebidas dentro de un contexto que como quedó dicho tenía a una élite burguesa como principal protagonista y a una ciudad que a finales del siglo XIX sufría una situación muy particular. Para hacernos una idea del ambiente que se respiraba en la capital en aquella época me gustaría rescatar un texto anónimo aparecido en el diario *La Justicia* el 28 de marzo de 1894 titulado “¡Duerme Madrid!”, de alto contenido evocativo y que describe perfectamente lo que Madrid ofrecía a los artistas:

Un pintor bohemio define la ciudad “en el sueño de tu miseria y de tu abatimiento, duermes embriagado por tus vicios, envuelto en tu letal atmósfera; tú eres el alfa y el omega y el principio y el fin de todo lo envilecido, eres vaso de torpezas y receptáculo de todas las ruindades. Tu ambiente encanallado satura a todos tus habitantes. Porque en tu seno la justicia es una mentira y los encargados de administrarla unos lobos hambrientos que no dejan ni los huesos del que cae en sus garras.

Duerme ¡oh! Madrid. Eres ciudad cortesana, pues hasta las viejas prostitutas tienen sus caprichos, tú no los tienes, necesitas ver la moneda para otorgar tus favores y sólo quieres oro y más oro porque es el que reanima tu empobrecido cuerpo. Porque desprecias al hombre duro que consume sus músculos en el trabajo, porque desdeñas al artista que hace fulgurar células de su cerebro. Porque ni el martillo que hace derretirse a chispas la mesa enrojecida, ni el cincel, ni la palabra dan para vivir en la más miserable buhardilla. Porque es, en cambio, el lecho de una vieja histérica palenque para conseguir grandes destinos y su útero satisfecho escalón de fortunas. Duerme ¡oh! Madrid. Eres grande,

pero eres pequeño porque no proteges a los pequeños y a los humildes. Yo como muchos vine a tu suelo como la mariposa a la luz, después de haber vendido mi corta hacienda; trabajé de día y de noche, pues mi fe en el arte es grande. Cuando aguijoneado por el hambre quise cambiar mis lienzos por un pedazo de pan, comprendí que la obra artística no era estimada y me lo expliqué. Porque el desprecio por el arte acompaña siempre a los pueblos degenerados. Porque la pasión del lujo y del brillo es indicio claro de la pequeñez del alma y de la depravación del gusto. Duerme ¡oh! Madrid.

No eres como la gigante del cuento que protegía al enanito, tú lo abandonas en las calles cuando no lo llevas a morir, herido por el viento del Guadarrama, a tus tristes y oscuros hospitales. Yo no quería ni la riqueza, ni a la celebridad; una vida oscura me bastaba, pero ¿quién conoce la senda tortuosa que lleva a vivir pasadero? Porque el sitio de la lucha es ignorado y el que llega no va por el camino, sino por el atajo, porque en el camino la masa de nulidades ahoga la capacidad y por el atajo va lo mismo el sabio que el ignorante. Duerme ¡oh! Madrid. Estás enclavado en el centro de España, pero no haces papel alguno en la patria; ni eres su cerebro, ni su corazón regulador de su vida; como plaga lo devoras todo y tu langosta es el chulo baboso de redondeado trasero. Estás decadente, prohijas a los hombres de provincias porque no tienes energía para engendrar hijos. Porque la anemia te vence y apenas cuatro generaciones pueden vivir en tu suelo. Duerme ¡oh! Madrid. Quién pudiese volar, al sombrío valle que me vio nacer; a la puerta de mi casa de campo; vendida para vivir en la corte y colocada en la falda de una montaña vieja Cantabria; cantería los zortzicos que en

*mi infancia oía cantar a mis padres. Ya es impensable; como galeote atado al duro banco de mi desesperación, tengo que ir adelante, el hambre es mi cómitre; me azota y yo remo y remo... Duerme ¡oh! Madrid. ¡Ay!. Mis ilusiones también duermen, pero es bajo la losa fría del sepulcro; a veces como la planta del cementerio nacida entre ruinas, la esperanza aparece en mi pecho; pronto la agosta ese monstruo que ahora se esconde para devorar mejor sus presas. Duerme ¡oh! Madrid. Y el pintor amenazaba a la capital con el puño.*¹⁸

Pues bien fue en esta ciudad tan desapacible y parca para el arte como señala el texto anterior donde nuestro artista desarrolló el grueso de su carrera y donde sin lugar a dudas obtuvo ese reconocimiento que mereció como ningún otro ilustrador modernista en la capital.

A la hora de abordar la figura de Varela existe un impedimento que afecta no sólo al estudio de su obra sino sobre todo al mismo ámbito de la ilustración gráfica, entendida durante mucho tiempo por la historiografía del arte nacional como un arte menor. En el caso particular que nos ocupa, nos hallamos ante un artista que descolló esencialmente como ilustrador con lo que la tarea se complica más, a lo que habría que añadir esa cota de interés que desde los años cuarenta del siglo pasado tuvo el modernismo catalán y sus líneas de acción por encima del calado de este estilo en otras áreas geográficas. Sin lugar a dudas la exposición *El Modernismo en España* celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid en 1969, fue un gran acicate en ese estudio global de las diferentes facetas del modernismo pero siempre con especial atención a Cataluña.

Por su parte, Eulogio Varela (1868, El Puerto de Santa María, Cádiz-1955 Madrid) como nos muestran varios autores que le conocieron, nunca fue demasiado dado al boato y al fasto o a las polémicas, con lo que su figura a pesar de no pasar desapercibida nunca adquirió esa cota de realce tan necesaria en ocasiones para permanecer en el tiempo. Se convirtió en un erudito de su oficio, un estudioso, un rebelde desprovisto de

¹⁸ Recogido en la recopilación de textos AAVV, *Madrid entre dos siglos: modernismo, bohemia y paisaje urbano*, Editorial Litoral, Comunidad de Madrid con prólogo de Antonio Jiménez Millán, Málaga, 1998.

voz, casi un ermitaño que por encima de cualquier veleidad prefirió la labor y el conocimiento que le acabarían abriendo las puertas del magisterio y la pedagogía.

Una especie de “humanista” de principios del siglo XX, que desde la humildad de sus decoraciones y dibujos proyectaba un conocimiento internacional al alcance de sus colegas y alumnos, un artesano en definitiva contradictorio y virtuoso, tan callado como magistral. En ese sentido como subrayamos de manera leve anteriormente, en el conjunto de la obra de Varela se manifiesta sobre todo un alma de pintor. Faceta que jamás abandonó a pesar de sus fracasos y de sus éxitos como ilustrador, en principio no excesivamente dotado y demasiado circunscrito a lo académico y costumbrista y a la postre con ciertos aires de luminismo *sorollesco* debidos a su principal maestro; Emilio Sala.

Ese ansia pictórica es evidente dicho sea de paso en el repaso del grueso de su obra gráfica para *Blanco y Negro* y *ABC*, ya que es muy corriente ver como alterna la plumilla y la estilográfica con los pinceles y las técnicas “pictóricas” del gouache o la acuarela. De manera en ocasiones, casi anacrónica, revelando quizás una ligera frustración que de algún modo aliviaría sobre el cartón donde de forma experimental trazaría sus primeros esbozos, descalabros, aciertos y problemáticas; siempre desde la amabilidad, el dulzor y ese aire *d’annunziano* que señala Juan Manuel Bonet.

De todo este compendio se deriva un artista cercano a múltiples facetas, capaz de transitar desde esa pintura de tono costumbrista hacia una actividad dibujística y decorativa más “vanguardista” valga el término, que logró con el tiempo merecer un estudio por sí sola. Constituyendo una punta de lanza más del modernismo en España, espejo de la situación de la ilustración gráfica madrileña durante el último cuarto del siglo XIX y principios del XX así como de las nuevas corrientes europeas en la capital.

Un modelo para muchos jóvenes artistas como Juan Gris o Picasso, tan interesados en saber lo que se cocinaba más allá de los Pirineos y en el dibujo como plasmación investigadora de lo que estaban siendo ya los nuevos lenguajes plásticos. Ejemplo de artista a veces timorato tan sólo capaz de progresar desde la idea primera que se transmite desde el carbón o el grafito a la cartulina.

Un carácter transgresor encerrado en la coraza inevitable para muchos artistas de su generación de lo convencional, un estribo más pero relevante en ese proceso que a

posteriori desembocaría en una tardía madurez de nuestro arte, desde la sinceridad de sus dibujos.

Por consiguiente, como diseñador e ilustrador gráfico cayó a menudo en el eclecticismo como resultado de ese sentido polifacético, lo que imposibilita a la hora de proceder al estudio y catalogación de su obra para Prensa Española así como delimitar unas líneas estilísticas y cronológicas, ya que era muy común esa alternancia de estilos incluso bien entrado ya el nuevo siglo. Un ilustrador aglutinador de una primera etapa pre-modernista, una segunda esteticista y una tercera propiamente modernista con claros ecos del *Art Nouveau* y el prerrafaelismo.

Fue ese mismo eclecticismo el que le salvó de ser un mero émulo de Mucha como Gaspar Camps o Tomas Sàla, y le condujo a ser considerado por sus colegas como un artista total. Un adalid del modernismo cosmopolita, decorativo y simbolista madrileño para lo que incluso intentó gestar una suerte de *corpus* que vistiera esa indefinición artística que envolvía a Madrid (una gran ciudad en la que de alguna forma convivían numerosas corrientes literarias y plásticas, una urbe que vivía de forma más o menos soterrada un constante debate). Encarnando al arquetipo de modernista “madrileño” con tintes catalanes e internacionales pero ajeno a motivaciones ideológicas o nacionales, que en el caso catalán derivarían hacia el posterior *noucentisme*. Mientras que en la capital la asunción decorativista del modernismo transitaría hacia el epítome del decorativismo: el *Art Decó*.

En Varela ese espíritu modernista irrumpía no sólo a causa de aquellas fuentes de inspiración que aglutinaba el maestro (casi todas ellas internacionales), sino también en aquellas temáticas o asuntos particulares de la estética simbolista que mostró con tanta abundancia. En ese sentido, el artista gaditano dedicó gran parte de sus ilustraciones a la mujer y a la Naturaleza, ambas plasmadas desde varias acepciones. La mujer por su parte fue mostrada en Varela vinculada a la modernidad y a su nuevo rol social, es decir como icono femenino cercano a una independencia social en lo intelectual, artístico o educativo y que al mismo tiempo la permitía seguir siendo foco de seducción en anuncios e ilustraciones, donde reflejaba la sofisticación, el ocio y el comercio del turismo o el deporte, coto privativo de la clase burguesa.

Sin embargo esa mujer moderna que aparece con fruición en muchos de sus dibujos comparte espacio con el juego formal por el que la mujer se erige en un concepto etéreo,

sensual e ideal que parece gravitar en la nada gracias a los juegos curvos y contracurvos de su anatomía y esas ondulaciones de sus cabellos o las gasas que envuelven su pálida desnudez. Es entonces cuando los latiguillos, el *coup de fouet*, y el dinamismo juegan a favor del juego abstracto de su mismo cuerpo como campo de experimentación para el artista.

Por su parte la tercera versión que convive en sus obras incide en una mujer ligada al simbolismo prerrafaelita, cuyo aspecto deriva de una belleza nórdica, fría, casi inaccesible para el hombre, es esa “fría dama de las nieves” que recreaba Juan Ramón Jiménez. Una mujer presentada como una virgen pura e inalcanzable, fríamente amable o bien en el extremo opuesto como un pozo de maldad, pasión y fatalidad según los cánones tradicionales del Romanticismo anterior.

En cuanto a la otra gran protagonista de la obra en Varela, la Naturaleza, también es presentada desde diferentes puntos de vista. Así las formas vegetales o florales sufren una estilización máxima en pro de lo decorativo a través de una filetería exuberante y fantástica que recuerda a la estilización espiritual del arte gótico o a las teorías del “racionalismo gótico” de un Viollet-le-Duc. Junto a ello, y ayudado por el apogeo organicista proveniente del fervor suscitado por las teorías de Darwin los motivos naturales son protagonistas del simbolismo femenino. Bien en forma de flores como las rosas, azucenas, margaritas, nomeolvides, siemprevivas, yedras o enredaderas que dotan de simbología virginal a la mujer o bien en base a ramificaciones indómitas y salvajes que llegan en ocasiones a metamorfosearse con las extremidades del cuerpo femenino. Alcanzando un sentido fatal, casi maléfico, muy propio también del modernismo macabro donde los animales como las serpientes, dragones fantásticos, gatos, libélulas, cisnes y demás portan desde un punto de vista machista la maldad junto a la mujer.

Además como buen modernista nuestro autor, utiliza parajes sensuales de la Naturaleza, para generar marcos en los que sea deseable el galanteo, en la línea de los paisajes versallescos siendo muy común en sus obras ver parejas de enamorados rodeados de árboles, estanques, parques o imitaciones artificiales de la Naturaleza, plenos de simbologías.

Pero si hay en Varela una motivación formal como veremos, especial hacia lo natural esa fue la japonesa. La típica traza y los códigos visuales propios del grabado, xilografía o *kakemonos* japoneses, donde la Naturaleza es presentada de manera muy distinta a la

de los paisajes convencionales occidentales hasta el último cuarto del siglo XIX, están muy presentes en sus dibujos. Al igual que en otros artistas coetáneos, a lo que el artista portuense añadiría ese matiz científico que siempre mostraría hacia la botánica pues no en vano una de sus primeras vocaciones al parecer fue la de dedicarse a este ámbito científico.

A este compendio de asuntos y fuentes se sumaría su trabajo de diseñador gráfico, decorador y tipógrafo donde su homenaje al *Arts & Crafts* y a su intento por socializar el arte a través de una utópica alianza entre el arte entendido desde lo artesanal y el diseño o lo industrial, aparece en varias de sus obras en las que acerca el concepto artístico a cualquier rincón de la vida ordinaria burguesa.

Por otro lado, y a pesar de esa carencia de fama y perdurabilidad en el tiempo de Varela me gustaría destacar la notoriedad que sí logró entre sus colegas de profesión y el respeto que siempre le mostraron, equiparando su maestría a la de otros artistas modernistas españoles como el comentado Gaspar Camps en Cataluña, o el valenciano José Mongrell, este último muy cercano a él por ser también discípulo de Emilio Sala y colaborar esporádicamente en *Blanco y Negro*.

Sin duda, su gran proyecto artístico y vital sería su longeva colaboración con *Blanco y Negro* primero y con *ABC* después. Desde finales de 1898 (fecha en la que posiblemente trabajaba en ciertos encargos publicados ya en 1899) hasta 1936 cuando abandonó la que había sido su casa por mor de la guerra civil, la carrera de Varela como ilustrador y diseñador gráfico daría un vuelco. No sólo le permitiría hallar acomodo a nivel personal y familiar sino también un reconocimiento de su trabajo que hasta la fecha no había logrado, ni en pintura ni en sus colaboraciones para otras muchas revistas nacionales. Vino de alguna manera (como intenta mostrar este trabajo) a ser el foco proyector de esa modernidad visual que tanto anhelaba Torcuato Luca de Tena cuando en sus tertulias del Círculo de Bellas Artes de Madrid allá por 1891 exponía a sus amigos periodistas, escritores y artistas. Una modernidad visual que pronto tendría a Eulogio Varela como portador y traductor visual de textos de diferentes ansiedades que sin embargo él supo plasmar plásticamente sin marginación alguna; a la vez que creaba letreros, rótulos, frontispicios y orlas que evocaban esa pátina moderna de los grandes magazines europeos. Al modo y manera de esa revista de cabecera para Luca de Tena

que sería la alemana *Fliegende Blätter* pero con el añadido de aunar de forma espléndida la sociedad entre arte y literatura como ninguna en España.

Esa imagen visual cosmopolita de las tipografías, viñetas y ornatos de Varela se mantuvo en el tiempo hasta bien entrado el siglo XX en la revista, siendo a menudo reutilizadas mientras que como reconocimiento a su enorme conocimiento técnico el propio Torcuato Luca de Tena le nombraba confeccionador de la publicación¹⁹.

Para ir finalizando esta introducción, me encantaría reconocer otra de esas múltiples facetas de nuestro artista, anterior a su colaboración con la publicación de Luca de Tena, y que de manera más evidente quizás nos permite ver esa vinculación con la ilustración catalana. Me estoy refiriendo al Varela exlibrista, una opción que lo muestra como un artista reconocido en los más altos escalafones de la sociedad madrileña ya que no en vano este tipo de composiciones recuperadas con fuerza en los siglos XIX y XX, solían ser demandas de la élite intelectual a menudo liberal del momento. El autor sería uno de los exlibristas más importantes en España como lo demuestran los encargos de personalidades como los doctores Gómez Amezúa y Farinós Marqués, el político Antonio Cánovas del Castillo, literatos como Octavio Picón y probablemente José de Echegaray, pintores como su maestro José Martí y Monsó, o instituciones como la Biblioteca Nacional. Obras en las que el artista mostraba claras referencias a Josep Triadó, Alexandre de Riquer, Alfons Mucha o Joaquim Renart, algunos amigos y compañeros en la *Revista Ibérica de exlibris*.

Su facilidad para evocar paraísos simbólicos y de evasión en estas marcas de papel destinadas para intelectuales y profesionales liberales fue muy admirada, prueba fehaciente de que a pesar de no haber trascendido como un magnífico artista para la eternidad al menos sí gozó del reconocimiento gremial e incluso internacional, tanto como exlibrista como en sus labores pedagógicas e incluso también de su nombramiento como miembro del jurado de varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la sección de Artes Decorativas en los años 20.

¹⁹ Fue en verdad una colaboración muy fructífera para Varela que sin duda estrechó el vínculo aún más con nombramientos como el de confeccionador. Pronto se erigiría en una de las cabezas más visibles en la revista hasta el punto de que a principios del nuevo siglo, esta en su afán de mostrar la imagen de sus célebres colaboradores le dedicaba como a otros grandes maestros, pequeños artículos realzando sus logros y premios o presentándole valga la curiosidad en eventos de la casa como por ejemplo en la donación de juguetes que realizó la revista en 1900. Ver *Blanco y Negro*, nº453, 6-1-1900 y el artículo titulado “Los que hacen Blanco y Negro”, núm. 2.000, 15 de septiembre de 1929, donde se alude a la labor de confeccionador de Varela.

Sin duda a mi modo de entender el artista portuense pareció ajustarse a lo largo de su vida a lo que Valle-Inclán entendía como arquetipo de alma modernista²⁰ en su *La lámpara maravillosa*. Desde su referente de evasión casi metafísica, Valle advertía “No olvides que la última y suprema razón que todas las cosas atesoran para ser amadas, es ser bellas”. Con ello referenciaba la base del modernismo español y conminaba a los artistas a que no se dejaran embelesar por la brillantina del ornato sino a que siguieran un objetivo anímico ubicado en el poder de evocación. Una evocación o evasión hacia otras realidades, de universos artificiales y bellos que constituía la categoría primera del arte modernista.

Para alcanzar ese objetivo el autor proponía unas pautas a seguir que limitaba a la musicalidad, la belleza, el amor y la ética. Estas categorías o pautas eran garantizadas a su vez por “tres lámparas que alumbran el camino: el temperamento, sentimiento, conocimiento...”. Varela en cuanto a ilustrador modernista, cumplía en parte esas cualidades y acataba esas lámparas luminosas, pues en sus dibujos se aprecia esa musicalidad y armonía de líneas y trazos, un sentido amoroso en su entrega al oficio (que mantuvo hasta sus últimos días), la presencia de la belleza como categoría sensual y omnipresente así como la ética artesanal y honrada de su trabajo.

Tan sólo el temperamento resulta el menos evidente en su figura, aunque sí hay que reconocer el empeño y testarudez mostrada en presentar esa estética moderna a lo largo de su vida sin recelo alguno así como el sentimiento que desgranó hasta su muerte, y como vimos esa impronta de erudito gran conocedor de su oficio.

Esa espiritualidad de la que hablaba Valle-Inclán era muy similar a la que Varela asumió de los maestros exlibristas catalanes y que tanto contrastaba con un contexto como el de Madrid que entendía el modernismo como vimos de manera modal más que como una forma de vida (conviene no olvidar el alto compromiso de la burguesía catalana con los ideales cristianos y católicos). Tal cuestión queda explicada observando el conjunto de revistas gráficas madrileñas de la época y comparándolas con las catalanas, resulta evidente que la vertiente decorativa era más recurrente en las primeras que la mística figurativa o la evasión visual de las segundas, salvo raras excepciones.

Varela se mantuvo si se quiere en una “cómoda” posición a caballo entre una trasgresión dubitativa de la forma (que sí desarrolló su amigo Juan Gris) y un

²⁰ Valle-Inclán, Ramón, *La lámpara maravillosa...*, opus cit. p.36.

simbolismo decadente que afectaba a veces más a la superficie de sus imágenes que a los contenidos. A pesar de ello, de esa dicotomía latente, surgió una honradez en su obra de la que muchos de sus colegas no pudieron presumir y que con el devenir se trastocaría en una virtud que particularmente me ha hecho caer en el intento de “rescatar” del injusto olvido su figura. En consonancia con lo que acertadamente señalaba Rico²¹ nuestro artista fue:

Olvidado por influencia de ingratitudes o despechos injustificables. Aquí está Eulogio Varela, un gran ilustrador y un gran pintor. Ningún buen aficionado dejará de admirarle en lo que se merece y de intentar un juicio equilibrado y objetivo de su verdadera significación

O bien en una estupenda definición cuando comentaba:

Eulogio Varela Sartorio, pintor e ilustrador ilustre. Espíritu modesto, sencillo, vivió entregado a su arte, como si tratara- y eso era en realidad- un culto. En el más conmovedor de los aislamientos.

Entregado fervorosamente a crear, ajeno a la turbulenta del mundo, de la que él para su suerte, se tuvo siempre alejado.

Diestro, de gran experiencia, de verdadero saber, de gran aptitud, sobre todo para difundir en el mejor sentido del concepto.

Eulogio Varela, que fue sobre manera un dibujante que pintaba o si se prefiere un pintor que dibujaba, sobresalió, airoso en dos rumbos especializados de su vocación; la orla y lo decorativo. Hoy que tantos pintan sin saber dibujar y tantos dibujan sin saber

²¹ Rico, F, “Art Press, Eulogio Varela: importante exposición en Pueblo “, en *Pueblo*, 13-11-1974, nº10.948, AÑO XXXV.

*pintar, ambas cualidades, produjo una obra diferenciada, lírica y emotiva.*²²

Como vemos la singularidad del artista gaditano fue ciertamente reconocida en su momento por el círculo artístico local y cercano, lo que agrava aún más la sangrante ausencia de estudios sobre su obra, quizás sólo explicable por la desidia con la que en nuestro país se ha tratado al campo de la ilustración. Con esto desearía que quedara al menos trazada en sus líneas maestras la figura de Varela de la que en la segunda parte de la tesis ahondaré en profundidad, insistiendo en su labor para la empresa de Luca de Tena.



Dibujo ilustrativo para portada, Blanco y Negro, n°815, 15-XII-1906.

²² Rico, F, Prólogo de la exposición *Art Press. Eulogio Varela*. 12 de noviembre al 4 de diciembre de 1974, Galería Art Press.

*“¡Qué manía tan fatal!
solemne función no hay
en este pueblo de albur
sin que nos hable Cajal,
nos presida Echegaray
o haga una estatua Benlliure.
Creo pues y creo bien
que deberías evitar
con el más fuerte tesón
el que los genios también
vengan a caciquear
en esta pobre nación.*

Luis de Tapia en “Creo yo”²³

2.1 CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO, CULTURAL Y ARTÍSTICO EUROPEO, ESPAÑOL Y MADRILEÑO DURANTE EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX. CRONOLOGÍA HISTÓRICO-ARTÍSTICA.

El ocaso del siglo XIX fue a nivel estético y artístico un ejercicio verdadero de síntesis, un sendero por el que la memoria cultural occidental transcurría hacia un caos que de alguna manera volvería a poner orden en todo el concierto europeo e internacional. Ese bagaje cultural de algún modo desgastado con el que el arte europeo llenaba sus alforjas daba ciertos signos de cansancio y explotación, lo que en algunos lugares se traduciría en un aroma a nostalgia y depresión y en otros centros en una búsqueda intensa de lo

²³ Recogido en el prólogo y notas de Iris M.Zavala para la edición de *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, Alhambra, Madrid, 1977.

verdadero y su expresión, es decir en un desnudamiento completo del mensaje artístico en pos de la realidad hasta que quedara al descubierto el andamiaje real del fenómeno estético.

Como cauce de lo memorial el siglo XIX insinuaba pues un tránsito convulso hacia una modernidad en las artes plásticas, literatura y música de la que los estilos decorativos como el modernismo fueron dulce bisagra. Así como en literatura el simbolismo se erigió en preámbulo de nuevas formas experimentales que concurrirían en estilos como el dadaísta o el surrealismo a partir de los monólogos interiores o el verso libre (que de alguna forma hacían del proceso literario y creativo un recorrido cada vez más externo que interno donde la forma progresivamente alcanzaba más relevancia que el fondo)²⁴, en música la internacionalización de las teorías de la *gesamtkunstwerk* de Wagner ponía las bases estéticas e ideológicas del Arte total, donde formalmente la melodía se supeditaba a la armonía y en el mensaje lo colectivo a la expresión individual del artista (considerado por Wagner como un elemento del pueblo más en su pedagogía); o en las artes plásticas donde la trivialidad decorativista, el positivismo, la espiritualidad, los valores decadentes y la evasión conformaban un conjunto explosivo que vendría a estallar a principios del nuevo siglo mediante una clara *tabula rasa*. Es decir de algún modo, la estandarización y el gusto por lo colectivo así como la abstracción conocieron su prefacio ya a finales del siglo XIX y sería en el XX cuando acabarían por definirse en forma de *ismos* hasta acabar con el propio arte como nos cuenta la historia. Ni que decir tiene que en todo ese largo proceso la simbiosis entre política, ideología y estética fue cierta, propiciando esa confluencia en ocasiones tan descarada en el nuevo siglo entre unas y otras, con numerosos ejemplos principalmente como es lógico en la etapa de los totalitarismos europeos.

Pero volviendo a ese momento tan decisivo a mi entender que fue el último cuarto del siglo XIX, me gustaría detenerme en este camino, en esa senda o cauce trazado casi al albur del fin y el caos. Porque es ahí donde lo artístico bulle, regurgita y se reinterpreta, es el momento del nuevo comienzo que dejaba atrás un siglo pleno de decadencia y vida, novedades y antiguallas, pudibundez y primaveras. Naciendo así un nuevo

²⁴Para entender estos procesos de creación literaria de final de siglo recomiendo la lectura de Jenny, Laurent, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia, traducción de Manuel Talens, 1º edición, 2003.

impulso contingente y necesario para continuar y que se apoyó en unos hechos y unas fechas que veremos más adelante en la cronología histórica.

Sin menoscabo de tal cronología sí veo necesario recordar que fue durante el siglo XIX cuando irrumpiría la Revolución Industrial, con una primera parte desde finales del siglo XVIII hasta mitad del XIX y otra que desde 1840 más o menos hasta 1914, marcaría las nuevas relaciones sociales, políticas y cómo no artísticas en todo el mundo pero desde Europa. Junto a ello, las teorías liberalistas, capitalistas, socialistas, el posicionamiento de lo occidental sobre lo “otro” y el fenómeno de la alteridad que dio paso a las famosas Exposiciones Universales. Herederas de alguna forma de los gabinetes particulares de curiosidades de muchos monarcas que mostraban otras culturas en el escaparate de lo brutal, curioso y primigenio; preminando el punto de vista occidental. Ese afán por mostrar el fetiche, constituía no sólo un ejemplo claro de patología cultural sino también un ejercicio potente de definición del gusto universal y por ende un forzamiento de la voluntad sobre la que muchos artistas se rebelaron, asumiendo lo exótico por ejemplo, con enorme vigor.

A nivel social mientras que en el resto de Europa el siglo XIX supuso un avance a veces soterrado hacia la industrialización y la modernidad, en España la cuestión no sería tan evidente debido a las grandes taras heredadas de la época napoleónica en nuestro país y al errático gobierno de Fernando VII²⁵. De ahí que se mantuvieran las persecuciones aunque también es cierto que con la guerra de la Independencia se habían conseguido logros como el de un parlamento moderno no estamental, el impulso de las clases progresistas, la absolución de los mayorazgos y la garantía de unas mínimas libertades a través de las Cortes de Cádiz. Siguiendo el análisis de Tuñón de Lara en este primer momento a principios de siglo, España mantendría básicamente un modelo propio del Antiguo Régimen con mayoría campesina que mantenía los privilegios eclesiásticos y nobiliarios. De tal manera que en datos las familias nobles poseían aún 16.940.000 hectáreas de terreno, el clero 1.380.000 y 9.160.000 los hidalgos.

La población censada en 1803 era de 10.268.000 habitantes, 6.650.000 de población activa y 5.615.000 agraria. En algunos lugares el feudalismo era todavía palpable con

²⁵ Dentro de la más actualizada y abundante bibliografía acerca de la historia de España durante el siglo XIX rescató aquí la obra de Tuñón de Lara, Manuel, *La España del siglo XIX (De las Cortes de Cádiz a la Primera República)*, Editorial Laia, Barcelona, 8ª edición de 1976; por su relevancia histórica con respecto a esta cuestión.

17.599.000 tierras de realengo, 28.306.700 de señorío secular y 9.093.400 de señorío eclesiástico. En las zonas de campo se mantenía por ejemplo el vasallaje como en partes de Andalucía donde el señor disfrutaba de beneficios monopolistas sobre los trabajadores (como en el *laudamio*) y de mayorazgos, cuestiones que eran permitidas a cambio de inversiones en bonos del Tesoro Público.

En Galicia, parte de la cuenca del Duero y otras áreas del norte también permitían el mayorazgo con regímenes de aduanas interiores. Fueron pocas las voces políticas que se posicionaron en contra de esta realidad a excepción de gente como Olavide o Sáenz de Pedroso quienes siempre apoyaron el reparto de tierras. Unido al problema de las tierras en España, también se venía arrastrando una herencia de políticas en metalurgia y siderurgia deficientes para Tuñón de Lara así como en cuanto a la diseminación industrial y la ausencia casi total de una aceptable red de comunicaciones y transporte.

Con este panorama sólo Cataluña y desde finales del siglo XVIII beneficiada por la libertad de fabricación textil comenzaría a sobresalir en la producción algodonera marcando un hito que definiría el futuro perfil social de este territorio. Contando con una clase social protagonista como era la burguesía, enriquecida por la industria textil y que sería a la postre la gran artífice del desarrollo modernista catalán entre otras cuestiones y de las conjeturas y disensiones con respecto a su territorio nacional.

Otro tipo de burguesía de carácter comercial comenzó también a aglutinar riqueza gracias al comercio con las colonias y al mismo tiempo con sus inversiones en industria nacional, una bonanza que no duró mucho debido a la guerra con Gran Bretaña y al cierre de las exportaciones a América o a la deuda cada vez más incipiente contraída con ciertos países europeos a causa de las manufacturas que importábamos.

En paralelo además la población seguía creciendo a un ritmo vertiginoso a principios del XIX con especial relevancia en Galicia, Levante, País Vasco, Cataluña y Andalucía. Eran todas ellas grandes rémoras para un país que buscaba a toda costa subirse al tren de lo moderno pero que al mismo tiempo veía como esto suponía un esfuerzo ímprobo. Muchas de estas vicisitudes heredadas fueron las que a lo largo del siglo mostraron las revistas gráficas como pequeñas gotas postreras a la tormenta que sin embargo permiten ver en su reflejo la enorme bóveda celestial. Revistas como la tratada *Blanco y Negro* que en el año de su fundación y hasta bien entrado el fin de siglo conviviría con sucesos como los resabios de la guerra franco-prusiana, la caída de los primeros imperios o los

grandes avances técnicos como el avión (paso posterior al desfasado tren), el candil, la vela de luz eléctrica, el gramófono, la radio, etc.

Las revistas del último tercio del siglo XIX fueron parte sin duda del espejo en el que se mostraba la vanidad humana y su afán prometeico, así como un muestrario cierto y ávido por enseñar desde los grandes logros hasta los detalles más innovadores de la vida cotidiana; magazines de clase media y tono dulce que sin embargo tampoco renunciaban a la reflexión intelectual como vimos en el caso de *Madrid Cómico*.

El conjunto de crónicas, artículos, ensayos, poesías o reflexiones eran una prueba relevante de los esfuerzos del periodismo gráfico por no alejarse de la realidad y en momentos como la década del 90 en la que se funda la revista de Luca de Tena, un crisol de una época especialmente convulsa en nuestro país y en Europa. En España en este instante se dieron acontecimientos tan relevantes como dos guerras civiles, una revolución, la instauración de un régimen republicano e incluso un intento de cambio dinástico en la monarquía. Madrid como centro neurálgico sería como es lógico un campo abonado a las tensiones del resto del territorio, una capital que mantenía un *status* político de magnificencia que no era acorde con su realidad social, como venía siendo costumbre desde la época de los Austrias.

Madrid según las crónicas era una ciudad incómoda apenas sin fondas dignas que dieran cobijo a los hijos de la patria (a excepción de la famosa fonda París en la Puerta del Sol), cara para con unos conciudadanos que seguían dedicándose a oficios como los de tinador, esquilador, componedores de sillería, hortelanos y que seguían sufriendo una red de transporte animal aún. Esta imagen de humildad y precariedad contrastaba como en muchos otros momentos de nuestra historia con la idealidad de instituciones como la Real Academia Española, el Banco de España y de ciertos héroes nacionales como Álvaro de Bazán o el teniente Ruiz, cuando no en ocasiones se llegaba incluso a recuperar del pasado héroes nacionales que volvían a lucir como fue el caso de Cristóbal Colón y la repatriación de sus restos desde La Habana hasta Sevilla o de la erección del monumento en Madrid de mano de Arturo Mérida Alinari.

Era la depresión por las pérdidas en Ultramar y la pobreza imperante, la que se intentaba suavizar a través de estas glorificaciones del pasado y del presente, como una necesidad asumida por recurrir a la mera vanidad. En ocasiones y con mucho tacto con la realidad del pueblo se pretendía hacer confluir los hitos históricos nacionales con

eventos que relajaran en algo al pueblo como la proclamación de la fiesta nacional por Cánovas del Castillo el 12 de octubre, la celebración del día del trabajador el 1 de mayo o permitir la proliferación de los sindicatos.

Sin embargo como es de prever la problemática social era mucho más compleja y de un calado más profundo como así lo atestiguaban polémicas como la que enfrentaba la *Rerum Novarum* de León XIII con las teorías de Marx y Engels, o la ratificación de personajes tan importantes como Emilio Castelar en su opinión acerca de la incompatibilidad de libertad y monarquía gracias a la ley de Sufragio Universal.

Fue el fin de siglo en general un intento desesperado por huir hacia adelante, a una *belle époque* de hedonismo y ocio que narcotizara los agravios de ese cruel siglo, por ejemplo a través de inventos como el cine una vez que en 1891 Edison ya había logrado la patente del kinematógrafo, lo que devino en una primera insinuación de un *star system* con futuras estrellas como Francesca Bertini, Roger Colman y Adolphe Menjou. El teatro y la zarzuela gozaron a su vez de un enorme protagonismo, erigiéndose en centro neurálgico del ocio de la gran ciudad. De esa manera a finales de siglo surgieron en nuestro país grandes autores teatrales como Luis Fernández Ardavín o Federico Moreno Torroba quienes impregnaron de aires hedonistas e ingenuidad el ambiente zarzuelero a la vez que declaraban su amor hacia muchos de los ideales *wagnerianos* y prusianos.

Junto a ello el final del siglo XIX fue también el momento del gran dilema entre pasado o vanguardia, espejo quizás radiográfico de una nación como la española que se debatía entre marchar hacia el futuro o deleitarse en la vanagloria pretérita, recordando al famoso *Ángelus Novus* de Paul Klee quien como señalaba Walter Benjamin huía raudo al devenir pero sin perder de vista el pasado, lleno de contrariedad e indecisión.

El mismo panorama urbano de Madrid tan repleto de estatuas ilustres, de gentiles y hombres gloriosos, de quienes nadie apenas recuerda su nombre, reflejaba esa imposibilidad de no avanzar, anclado en la remembranza añeja de una memoria caduca y anciana. La vinculación entre arte y cotidianeidad, en ese sentido, volvía a poner de relieve el valor de la manifestación artística urbana como vocera de una realidad social.

En el plano político, también fue el instante de la divergencia entre dos fuerzas que se oponían, plasmada en el duelo Cánovas- Sagasta. Una dicotomía repetida y viciada que

parecía imposible cambiar. Sin embargo desde el seno mismo de aquella fue el momento en el que asomaría un movimiento socialista y anarquista, aún débil y desorganizado, con un líder carismático como Pablo Iglesias. Así en 1891, bajo gobierno de Cánovas los escándalos constantes así como las tensiones con los carlistas en Navarra y los anarquistas en Cataluña marcaban a su manera el carácter de la nación. El mismo Gobierno, era ejemplo de ese querer y no poder ir hacia la modernidad²⁶, viviendo casi al margen de la compleja situación colonial en Cuba y Filipinas, o subestimando problemas internos como las constantes huelgas en Mataró, Manresa, Vilanova i la Geltrú, la amenaza del cólera en Levante, Extremadura y Andalucía, etc.

Como resultado inmediato el republicanismo fue perdiendo en el camino relevancia social, en beneficio del recién creado Partido Socialista junto a la UGT y del anarquismo de muchas zonas rurales de Andalucía y Cataluña. Unido a ello y como fruto de esta tensión social se provocaría toda esa pléyade de atentados como el del general Martínez Campos de 1893, la bomba en el Liceo barcelonés o el de la procesión del Corpus que desembocarían en la famosa semana trágica de 1909.

Además en Cataluña, la situación era aún más complicada, donde las represiones al campesinado propiciaron el arraigo del socialismo empeñado en lograr un modelo social más justo a través de la razón y no de la violencia como el anarquismo. Por medio de la revolución social se lograron importantes hitos como la jornada laboral de ocho horas.

Paralelamente las mejoras sociales europeas empezaban a tener un lábil calado en España de tal manera que en 1888 se aprobaría la Ley de Sufragio Universal, en 1889 un nuevo Código Civil y en 1891 era el mismo Gobierno quien concedía la amnistía a los presos políticos y prófugos del ejército y la Armada. Sin embargo el problema social entendido como base del Estado Moderno que en Europa empezaba a solucionarse, aquí aún no acababa de entenderse. Otras esferas como las Cooperativas y los Círculos Obreros surgían al hilo de esta problemática e incluso la Iglesia a través de León XIII parecía darse cuenta de ello. Quizás como entendía Cayetano Luca de Tena²⁷, la ceguera gubernamental y la voraz política capitalista fueron la espita del estallido de la violencia cuyos ecos resonarían hasta concluir con una guerra civil en 1936.

²⁶ Un buen ejemplo fue la ausencia de financiación de proyectos como el torpedero submarino de Isaac Peral, de avanzada tecnología.

²⁷ Luca de Tena, Cayetano, “Pequeña historia del año 1891”, en *Blanco y Negro*, nº 3498, 1-11-1969, en la conmemoración de los 3.000 números de la revista.

La fotografía social en definitiva de este final de siglo en España nos mostraba una cada vez más preocupante distancia entre clases, con una burguesía benefactora de todos los avances técnicos, económicos e industriales que desplazó a la aristocracia (que sin embargo mantenía sus privilegios así como la Iglesia) y se distanciaba de una clase media conformada en su mayor parte por militares, intelectuales, funcionarios y de una clase baja de la que nacería el proletariado. Todas las esferas sociales mantenían sin embargo la componenda, mediante un modelo de sociedad lleno de prejuicios y superficialidad que llegaba a la estúpida imitación de las clases más desfavorecidas con respecto a las más elevadas, lo que desde su lado más positivo propiciaría un tipo de literatura irónica y realista de enorme calidad con obras como *Miau* de Benito Pérez Galdós o *Los males de la patria* de Lucas Mallada.

Como casi siempre uno de los sectores más perjudicados por este clima de atraso, mediocridad y candidez fue el de la investigación. Muchos intelectuales y científicos hubieron de emigrar a otros países y los que quedaron a duras penas podían vivir de su talento, tal fue el caso de Ramón y Cajal quien en 1891 publicaba con mucho esfuerzo su teoría sobre la transmisión del impulso en las células nerviosas y la de la “polarización dinámica”. Poco después y a pesar de su magisterio, fue enviado a guerrear a Cuba de donde regresó anémico. Otros ejemplos en este sentido fueron los casos de Ferrán experto en bacteriología e inmunización contra la difteria y la tuberculosis o el del ingeniero Leonardo Torres Quevedo autor del *telekino*, etc. Todos ellos víctimas de un país que destinaba sus ingresos a financiar guerras perdidas de antemano en Ultramar.

A nivel urbano, surgió de toda este marasmo un espíritu bohemio importado de París y un gusto por la modernidad cosmopolita que adquiría forma de debates filosóficos y estéticos en los cafés, de gusto por la moda, el espiritismo y la teosofía o por el contraste ideológico. El deporte comenzaba a adquirir el carácter de ocio predilecto de la buena sociedad que practicaba en el caso madrileño la equitación en el parque del Retiro o el *football* inglés que calaría al principio por el norte de la península, Barcelona y por el sur en Huelva.

Madrid en particular como insinuamos, aún seguía siendo villa y Corte, heredera de políticas urbanísticas pasadas de enorme austeridad, no casaba aún con la imagen imaginada de un gran centro de poder internacional. Ajena a los entramados urbanísticos internacionales de las grandes urbes, permanecía empequeñecida hasta la

creación del barrio de Salamanca por Carlos María de Castro y de la Gran Vía cuyo desarrollo provocó encendidos debates y opiniones tan retardatarias como la de Baroja quien consideraba que con su construcción Madrid perdía “algo de lo más vivo del costumbrismo y de hábitos”. Con la Gran Vía desaparecieron 311 casas, 14 calles y quedaron 33 solares, por el contrario se crearon multitud de tiendas, tabernas, casas de citas, cafés, peluquerías y librerías de viejo que gestarían ese inconfundible ambiente de cosmopolitismo e historicismo difuso de su arquitectura.

La puerta del Sol era sin lugar a dudas el gran epicentro urbano, plagada de vocingleros, vendedores, componedoras de citas, bohemios, loteras ambulantes, cafés y foros de tertulia donde se hablaba de arte, política, toros y filosofía. El parque del Retiro ocupaba una enorme extensión habida cuenta de que aún no existía el edificio de Correos, ni parte del sector formado por Cibeles y Neptuno. El Campo del Moro fue convertido en un gran jardín a la vez que se lograba con éxito el trasvase acuífero desde Lozoya a la capital y el gran Arturo Soria presentaba el primitivo proyecto de su Ciudad Lineal. El monumento a Colón todavía no estaba oficialmente bendecido, el edificio del Banco de España comenzaba a acabarse y las calles no estaban atestadas de automóviles por el momento.

A nivel social las jóvenes de clase media seguían teniendo el matrimonio por interés como solución a sus males puesto que los ámbitos del trabajo y el estudio seguían siendo coto privativo de los hombres de lo que se deduce que el modelo social era todavía patriarcal y machista. Las mujeres quedaban pues marginadas a las tareas del hogar (no en vano una de las secciones de *Blanco y Negro* se titulaba “La mujer y la casa”), a tocar el piano, bordar, y vestir con largas faldas pudorosas, enaguas y corsés. La figura de la esposa era simplemente en muchos casos sólo un símbolo de dignidad para el varón, ni siquiera se consumaba el matrimonio puesto que para ellas la figura marital era vista como la de un profanador de su virtud; muchas esposas eran como “plazas fuertes, atrincheradas y amuralladas”, como declaraba en tono misógino Baroja.

Uno de los puntos fuertes era la idea de ocio, en Madrid a finales del siglo XIX, eran comunes las veladas en el Retiro donde se asistía a conciertos (entre ellos muchas de las primeras interpretaciones de la obra de Richard Wagner), teatros al aire libre, etc. Era un lugar común para la burguesía madrileña incipiente, carente del bagaje cultural e intelectual de la catalana, más dada a la superficialidad de la moda internacional, y la

aristocracia decadente. El Retiro madrileño era el sucedáneo de los Campos Eliseos parisinos, una plataforma de interacción cultural, repleta de señores con bigote, patillas, barbas, corbatas, chalecos, trajes de lino o seda y bombines. Estampas madrileñas tan frecuentes en las ilustraciones de un Narciso Méndez Bringa, Ángel Díaz Huertas, Estevan, Adolfo Lozano Sidro, y otros muchos.

La mujer por su parte no cejaba en su afán de coquetería a pesar de su servil puesto en el estamento social, logrando “una culminación del arte del vestir”²⁸, con faldas anchas que cada vez se ceñían más en la parte superior y conjuntos de chaqueta, sobrios y bellos que estilizaban la silueta femenina.

Sin embargo el gran centro de atracción para la plebe eran por un lado las corridas de toros que desde 1874 se organizaban en la antigua plaza de la Fuente del Berro, donde se asistía a admirar el arte de un Frascuelo, Bocanegra, Antonio Fuentes, Bonarillo, Lagartijo, Espartero, Mazzantini, Guerrita o Antonio Reverte y por otro el teatro y la zarzuela como vimos. Nombres como los de José Echegaray con su obra oscilante entre la tragedia y la comedia, Benito Pérez Galdós quien introduciría la cuestión social en obras como *Electra*, Joaquín Dicenta, Enrique Gaspar o Manuel Linares Rivas, serían los autores de un tipo de teatro en el que la burguesía se veía vituperada así como la decadente aristocracia. Cuestión un tanto paradójica teniendo en cuenta que ambos estamentos eran los principales benefactores de muchas puestas en escena.

En ese sentido el Teatro Apolo fue el núcleo duro de aquella clase social gustosa de la dramaturgia pero sin posibles para asistir a las grandes representaciones. Para ella se crearía el denominado “género chico”, caracterizado por sesiones breves, puestas en escena minimalistas y un toque de desdén premeditado que en las comedias palaciegas permitía al pueblo llano huir de sus dramas cotidianos.

Muchos de los locales destinados a este tipo de obra, eran al mismo tiempo, lugares de galanteo en la línea que para París fue la Ópera, donde los denominados “águilas” perseguían a las jovencitas mientras disfrutaban de las obras de Albéniz, Granados, Barbieri, Pedrell, Chapí, Chueca o Bretón. Muchas de estas escenas cotidianas eran reflejadas al más puro estilo realista de Zola por autores como Pin y Soler, Ignacio Iglesias, Rusiñol, o Adriá Gual.

²⁸ Ibidem, Luca de Tena, Cayetano.

Como subgénero del “género chico” surgió también el “verde”, en teatros como el Barbieri donde poder admirar a las *divettes* como Augusta Berges, y disfrutar del Music-Hall. Existía ya toda una amalgama de *vedettes* archiconocidas como la “Fornarina”, la “Bella Chelito”, Pilar Monteverde, Candelaria Medina, “Luzbelina”, la “Bella Belén”, Concha “la sevillanita”, y sobre todas la marquesa de Villarreal del Tajo.

El Teatro Real era por su parte el foco cultural predilecto por las clases favorecidas, allí se relacionaban y se podía disfrutar de las voces de Gayarre, Marconi o Tamagno y de las obras de Meyerbeer, Richard Wagner (fue en 1873 cuando se estreno íntegra por primera vez una ópera del compositor alemán titulada *Rienzi*), Rossini, Verdi, Ponchielli o Glück al mismo tiempo que se publicitaban novedades como *El buque fantasma*, *El amigo Fritz*, *Edgar*, o *El profeta* de Meyerbeer con escenografías de los ilustres Busatto y Fontana, que competían en magisterio con las de los catalanes Soler y Roviroso, Vilumara, Planella y Antonio Vico. En cuanto a actores y actrices destacaban los nombres de Carmen Cobaña, María Tubau y la joven Rosario Pino.

En el terreno literario en 1891, Juan Valera acababa de terminar su *Pepita Jiménez*, (en cuya primera edición colaboraría con sus ilustraciones un asiduo de *Blanco y Negro* como Adolfo Lozano Sidro), José María de Pereda también concluiría *Al primer vuelo*, Blasco Ibáñez triunfaba ya con sus novelas costumbristas así como Emilia Pardo Bazán, Leopoldo “Alas” Clarín, Valle-Inclán, etc. Sin embargo era Benito Pérez Galdós como comentamos la gran estrella literaria nacional así como desde el campo erudito lo eran Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo con su obra *Historia de las ideas estéticas en España*. En poesía (un género en ascenso), las plumas predilectas eran las de Campoamor, Manuel del Palacio, Alcover o Vicente Medina. También fue el momento en que diferentes miembros de la generación del 98 comenzaban a descollar como los Machado, Ángel Ganivet, Víctor Balaguer y otros como Ángel Guimerá o Joan Maragall.

Fue a su vez una época que conocería la pérdida de Pedro Antonio de Alarcón, y que conviviría en paralelo con los grandes avances tecnológicos que se daban a nivel internacional, lo que forzosamente matizaba de hecho muchos de los enfoques de algunas obras (fue el caso por ejemplo de ese punto de vista cenital que Valle incluía en alguna de sus obras, inspirado en el progreso de la aviación). Entre los descubrimientos más relevantes de este fin de siglo citaremos el velero biplano de Otto Lilienthal, la

máquina de volar de Maxim, el teléfono de Antonio Meucci y la electricidad, invenciones que no sólo calaron en el ideario artístico sino que también ocuparían muchas páginas de las revistas ilustradas más conocidas de nuestro país.

Ligado a este punto, me gustaría aportar una serie de nombres de algunos de los múltiples periódicos y revistas que nacieron durante este periplo en la capital del país al margen de los ya citados. Serían los casos de *El padre Pullas*, *Madrid es broma*, *Teatro Moderno*, *La jabonería moderna*, *Gaceta Industrial*, *Económica y Científica*, *Resumen de Arquitectura*, *Madrid Petit*, *El Nuevo Régimen*, *Nuevo Teatro Crítico*, *Boletín de Justicia Militar*, *La Biografía Ilustrada*, *El adalid*, *La política de España en Filipinas*, *Boletín de Correos*.

Muchos de estos casos se unieron a publicaciones ya existentes como *La Correspondencia en España*, *El Imparcial*, *El Siglo Futuro*, *El Correo Español*, *El Globo*, *La Iberia*, *El Liberal*, *El Resumen*, *El Tiempo*, *La Justicia*, *El País*, *La Época* y varios más, donde lo frecuente era que cada uno apoyara a un político entre los nombres de Castelar, Silvela, Lerroux, Salmerón, Sagasta y lógicamente que varios desarrollaran evidentes tintes *carlistas*.

Menos politizadas quizás resultaron revistas como *Sancho Panza*, *El cascabel*, *La gorda*, *Gil Blas*, *El cencerro*, *La Ilustración Española y Americana*, *La semana católica*, *El Ateneo*, *Los dominicales del Libre Pensamiento* o *Los madriles*. Era usual descubrir entre sus páginas esos inventos tan determinantes para el ser humano como la máquina de anestesia de Dubois, los ensayos para curar la tuberculosis del doctor Bernheim y los avatares bélicos como es lógico de la Triple Alianza, la Liga Albanesa, las obras del Transiberiano y eventos como el fin de las obras en la Torre Eiffel.

Sería pues en este contexto en el que vería la luz *Blanco y Negro*, a camino entre la crónica social y el sentido artístico de unas páginas donde la convivencia de estilos así como entre literatura, fotografía e ilustración llegaría a ser un modelo a seguir. El 10 de mayo de 1891 se publicó el primer número de la revista, con lo que se lograba plasmar sobre papel aquellos sueños de artistas y escritores afines a Torcuato Luca de Tena. Consistentes en conseguir un formato similar al de los grandes magazines europeos que tanto admiraba el propio Luca de Tena. Para ello pensó en el referente germano (de hecho esa inspiración alemana estaría presente muchos años en la publicación), a nivel

técnico como veremos más en profundidad adelante y también estético; donde la citada *Fliegende Blätter* era el gran reclamo.

Para este primer número se eligió al gran Ángel Díaz Huertas como ilustrador de la primera portada, con un óleo en el que cómo no una mujer conducía un carruaje tirado por unos insectos que de manera simbólica ligaban arte, fantasía y mujer. La portada constituía de por sí la filosofía que habría de seguir con los años y constataba ya la relevancia que las portadas en sí, su elección y la reflexión sobre la relación con la idea de novedad, iban a tener durante los años postreros²⁹.

En ese primer número además se daba cuenta de sucesos como la interpelación de Nocedal a Silvela en el Congreso, las huelgas en Bélgica, el temor a una guerra civil en Chile por la sublevación contra el presidente Balmaceda, las elecciones municipales españolas, la agresión del gobernador de Castellón al director de *El Liberal Castellonense*, el triunfo de Espartero en Madrid, la representación de *Aida* en el teatro Príncipe Alfonso, la de *El Rey que rabió* y otras noticias de sociedad como el invento del reloj parlante, la máquina de fotos instantánea de Londe y Dessoudeix, la pantomima acuática del Circo Colón, la montaña rusa en el Retiro, así como los inevitables anuncios comerciales de elixires, bálsamos, los jabones Seigel, el Agua de Carmelitas, Ferboline o de ventas de votos, casas, etc.

En resumen se podría por lo tanto deducir que durante esta época finisecular las revistas gráficas se erigieron de forma palmaria en portavoces del semblante más serio, bélico y oscuro de Europa a la vez que se pretendía matizar el drama con sus pinceladas de arte y humor. Unido a esta cuestión no es menos relevante a mi modo de entender, investigar sobre el papel que de ellas emanó en la definición del arquetipo de ciudad o urbe moderna y cosmopolita, crisol de modernidad. Sería en ese sentido la ilustración gráfica como icono de ellas, la encargada de ofrecer una nueva imagen de la sociedad apoyada en muchas ocasiones en un vitalismo desesperado al que no llegaban las corrientes pictóricas del momento.

Lógicamente el apego del modernismo con las artes gráficas y la ilustración determinaría en este movimiento la fuerza motriz verdadera de la modernidad implícita

²⁹ Para el asunto de primeras planas y portadas en *Blanco y Negro*, recomiendo el catálogo de la exposición *Portadas. Dibujos de primera plana*, comisariada por Ramón Esparza en el Museo ABC con motivo de los 110 años del diario ABC, Colección ABC, Madrid, 2013.

en su propio nombre. Entreverando con frecuencia los rasgos más serios del regeneracionismo con una visión esteticista, idealizadora, hedonista e intelectual que convivirían dentro de lo que para muchos autores significó el término modernismo en España.

Trazado *grosso modo* el semblante de este momento histórico en el que nace el modernismo, me gustaría profundizar un poco más en el papel que la gran ciudad jugó en la asunción de lo moderno y en cómo fue reflejada en muchas revistas y por el modernismo en sí, estilo que jamás podría entenderse sin el efecto que el motivo urbano tuvo sobre él. Para ello las ideas del profesor Javier Pérez Rojas me sirven perfectamente así como la noción que arroja sobre los aspectos de la nueva ciudad española desde el fenómeno de la ilustración como resabio directo de sus cambios y avatares, a diferencia de la pintura muy constreñida aún a los arduos debates académicos³⁰

En cuanto al perfil urbanístico y el modelo de ciudad española se conocerían una serie de modificaciones ligadas a las transformaciones demográficas, urbanísticas, higiénicas, industriales e intelectuales que se dieron durante el primer tercio del nuevo siglo y que aún convivían de algún modo con ciertos aspectos de la tradición.

El aumento poblacional en España empezaría a acusarse desde 1895 y se mantendría hasta 1930, contrastando con el resto de Europa donde los embates de la Iª Guerra Mundial habían provocado el efecto contrario. Entre 1894 y 1900 los índices de natalidad y mortalidad en nuestro país entraron en la dinámica europea, gracias a su vez a los nuevos medicamentos, las tecnologías o los avances en la habitabilidad de las ciudades.

Así las grandes epidemias causadas por la contaminación de las aguas empezaron a ser historia a causa de las nuevas redes de alcantarillado (como la propiciada por el cólera en 1885), lo que devendría en el comienzo de una nueva solución para los grandes males de la ciudad española a pesar de las reticencias de ciertos intelectuales que seguían afanados en señalar problemas endémicos como la gripe y los derivados del desastre del 98. Debido al tráfico migratorio al mismo tiempo, desde las zonas rurales a los grandes núcleos urbanos, muchos de estos fueron sometidos a procesos de

³⁰ Pérez Rojas, Javier, Catálogo de la exposición *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*, del Museo del siglo XX, Generalitat valenciana, Valencia, del 9 de junio al 30 de septiembre de 2003.

ampliación, conurbaciones, y de extrarradio mediante los famosos ensanches muchos como cotos privativos de las clases medias (quizás el más conocido fuese el de Barcelona)³¹.

Ese ensanchamiento de las grandes urbes españolas definiría el nuevo perfil social que estaban adquiriendo, espejo claro de las nuevas realidades e inquietudes sociales. Madrid fue lógicamente un buen ejemplo considerando que en el lapso que va desde 1877 a 1910 crecería un 500% en periferia mientras que el centro urbano tan sólo un 40%. De todo ello la capital sufriría una serie de modificaciones que en torno a 1916 fructificarían en una lenta pero cierta asunción de la modernidad urbanística como así lo demostraba el ingeniero Núñez Granés en su plan para la urbanización del extrarradio madrileño, ergástulo de miseria y pobreza con el devenir de los tiempos como plasmaban muchos textos de Pio Baroja, su hermano Ricardo, las ilustraciones del genial Francisco Sancha o muchas de las pinturas de Gutiérrez Solana.

Esa dualidad entre vitalismo y decadencia de la famosa España negra (básicamente rural) y su explicitación fue la nota común en las obras de muchos artistas de fin de siglo y matizó el perfil ideológico de muchos de ellos también. En este punto e insistiendo en lo comentado, la ilustración gráfica desempeñaría el papel que la pintura desdeñaba, como vocera inmediata de esta problemática, ya fuera con el pionero género *jocoserio* de Ortego o con las sátiras de Perea.

En torno a 1880, el género pictórico insinuaba ligeramente lo que podríamos denominar como una componenda de la pintura impresionista francesa en la que el binomio ciudad-modernidad era una de las claves. Esa línea temática de los Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Caillebotte, Forain, De Nittis, Gallen-Kallela, Zandomeneghi, Childe Hassam, J. Beraud, o en nuestro territorio de los Ricardo de Madrazo, Jiménez Aranda, F. Miralles, Emilio Sala, Francisco Guiard, Casas, Sorolla y literatos como Felipe Trigo o el gran Alejandro Sawa desembocaba con frecuencia en un intento por mostrar en sus textos la frustración que les causaba no poder vivir la modernidad de París en Madrid.

En España, lo evasivo, simbolista, nostálgico y en ocasiones lo frívolo ganó la batalla al asunto urbano como tal. Como entiende acertadamente Pérez Rojas la ciudad era

³¹ Ibídem, Pérez Rojas, Javier, citando a Mariano García Cortés “Política de la ciudad. Madrid entre 932 y 1916” en *España*, n°75, 1916.

plasmada como escenario de lo decadente y cualquier rincón de la misma servía para reflejar esta cuestión ya fuera un café, un teatro, los jardines o las terrazas de la ciudad. Un ejemplo aportado por Pérez Rojas fue el de Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916), representante de una continuidad de la vida en la gran ciudad y en el campo, donde la primera es retratada como una ventana pictórica en la que se maximizaba el detalle cotidiano como a la postre harían Picasso, Sorolla, Regoyos, Rusiñol, Casas, Bertuchi, Cubells, etc. Quizás a mi modo de ver las únicas aportaciones en las que lo urbano y la modernidad, adquirirían un protagonismo *per se* fueron algunas de las obras de Rafael Barradas (1890-1929) y Joaquín Torres García (1874-1949).

La masa anónima de la ciudad era reflejada como un elemento más en muchas pinturas de Sorolla, Pinazo, García Ramos, Medina Vera o Piñole sin olvidar al mismo Isidre Nonell.

A diferencia de la capital, las ciudades del norte peninsular gozaron de un cierto bienestar que fomentaría una valoración del ocio burgués más intensa que en otras zonas del país. Con ello el cartel, *afiche*, las postales y todo el aparato publicitario alcanzó una categoría importante en ciudades como San Sebastián, Santander, y otras como Valencia, así como el papel que el estilo *Art Nouveau* jugaría en ello. En ese sentido convendría reivindicar la obra de ciertos artistas modernistas no ligados forzosamente al territorio catalán como José Mongrell (discípulo de Sala y colega de Varela), Cecilio Plá, José Galiay, Antonio de Guezala, Rafael Penagos dentro del estilo *Art Decó* y cómo no Eulogio Varela quien no se limitó al espectro madrileño sino que también trabajaría en encargos para Valladolid, Santander y Barcelona.

Esa noción de ocio de la élite aparecía por ejemplo en la etapa sorollesca en Biarritz, que acercó al pintor luminista al universo de los *dandis* y las damas más preocupados en ser que en estar como entiende Pérez Rojas, tal y como aparece en las obras *Bajo el toldo*, *playa de Zarautz* (1910) o *La siesta* (1912).

En estas áreas el motivo del mar y la playa se convertía en un elemento más en la descripción del ocio, como en Madrid era por ejemplo el mundo del teatro o del Retiro como vimos. En la misma línea y a rebufo de las Exposiciones Universales durante estos años el asunto de la feria muy vinculado a lo urbano sería clave mediante los famosos carteles de ferias y fiestas locales. Buenos modelos serían los de las Ferias de Xátiva o los de Juan Miguel Sánchez en Sevilla.

Con el tiempo el rastro de la tradición fue poco a poco desapareciendo en favor de la estética de lo maquinal que tanto influiría en las nuevas vanguardias, la ciudad del siglo XX sin duda era mucho más monumental y maquinal que las del XIX y esto acabaría conduciendo a la estética de los primeros *ismos*.

En contacto directo con ello podríamos decir que lo tradicional cedía lentamente su protagonismo a los nuevos escenarios de las verbenas (que tanto calado tendría en la obra de Gómez de la Serna), los tranvías, los nuevos edificios y los automóviles que definían un nuevo entramado estético en el que aún era posible no ver el avance y el progreso como un peligro sino como un motivo hedonista. En este cosmos de hierro y forjados, el ferrocarril como es de prever inspiraría las obras de muchos como Benjamín Palencia, Norah Borges, Celso Lagar, Rivera, Ucelay y otros.

En este punto, Madrid y otras ciudades españolas, pasarían a vivir en la mezquindad como bien refleja Felipe Trigo en *Jarrapellejos* en la que la memoria caduca prevalecía sobre la novedad, al señalar:

Lo infecto, lo mezquino de nuestras ciudades, Madrid, Sevilla, muchas veces mantenido con su prístina porquería en nombre de lo histórico, aquí y sin que nada por ello pierda lo históricamente digno de conservación, no existe más. El arte y la vida tumban cuanto les estorba con sus propios hálitos de creador progreso, haciendo sobre lo viejo florecer sus maravillas (Castalia, 2004).

Sobre un modelo placentero muy ligado a la fotografía, el cine, el papel de la prensa y los nuevos roles sociales del hombre y la mujer como bien entendía Gómez de la Serna en su *Elucidario de Madrid*³²

Arte e industria se daban la mano y el modernismo era testigo directo de una dicotomía que en ocasiones se trocaba en una cierta contradicción interna en la que el cartel fue un elemento importante y nexos entre las técnicas heredadas de la tradición y lo industrial. La noche y la urbe, como en los modelos parisinos de finales del XIX, las galas y sus minucias aparecerían en el cartel, de la mano de Raimundo de Madrazo, Sala,

³² Gómez de la Serna, Ramón, *Elucidario de Madrid*, editorial Ayuso, 1988.

Palmaroli, Eugenio Lucas Villaamil, Rusiñol, Picasso o a la postre Xavier Gosé. Lo nocturno y sus figuras encendían “el sortilegio natural y artificial” como escribía Baroja. Del seno mismo de la noche mística y su fiesta también aparecía el motivo carnavalesco que tanto juego ofreció a los artistas del cartel. El mismo Eulogio Varela con sus carteles de Carnaval para Madrid o para el Círculo de Bellas Artes así como en muchas de sus ilustraciones para textos en *Blanco y Negro* como la titulada *Veneciane*, José García Ramos y su obra *Salida de un baile de máscaras* (1905) o bien Ignacio Pinazo con su *Carnaval de la Alameda* (1899) para el León de Oro serían buenos ejemplos. Todos los componentes propios de la fiesta y el carnaval surgirían a raudales, el *confeti* inundaba muchas portadas y planas de *Blanco y Negro* en autores como Joaquín Xaudaró y su *Serpentinas* (11-2-1899), Méndez Bringa y su *Penitencia y arrepentimiento* (21-2-1915), o en Cecilio Plá con *Recordando el veraneo y Arrepentimiento* (ambas del 14-3-1896).

El carnaval de la vida, en ocasiones apremiaba la nostalgia a la vez que servía como bálsamo que curaba heridas recientes y en el espectro artístico abría en cierta forma los nuevos caminos iconográficos de artistas como Gutiérrez Solana. El cartel festivo como género particular resurge también entonces gracias a esta temática como demuestran los famosos concursos de Carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid donde era frecuente la participación de Cecilio Plá, Villodas, Agustín López, Federico Ribas, Serny, Rafael de Penagos y otros muchos.

Modernismo y carnaval proponían una sociedad perfecta, crítica y afligida, sagaz con un toque de melancolía como en los cuadros de James Ensor. Asiduamente de la fiesta y lo grotesco del carnaval se pasaba a la temática veneciana tomando a la ciudad italiana como referente histórico de la fiesta. En *Blanco y Negro* al margen de Varela muchos otros modernistas (escritores y dibujantes) representaron ese cosmos de maquillaje y superficialidad de Venecia como fue el caso de Xaudaró en sus ilustraciones para el texto de Jorge Floridor *El carnaval de Venecia* del 24-2-1900 o Adolfo Lozano Sidro y su *Escenas de carnaval*. Se trataba de reflejar de alguna manera por lo tanto las nuevas relaciones sociales del inframundo, marcadas por la libertad que permitían los nuevos modelos de comercio burgués y de ocio heredados de la modernidad parisina.

Si Venecia fue icono modernista de la degeneración y el ocaso, París constituyó ese hálito definitivo para muchos artistas, escritores y revistas gráficas. Sin duda la

Exposición Universal de París de 1900 como foco de seducción para muchos de nuestros grandes artistas acabaría por concretar muchos de los perfiles creativos de autores como Zuloaga, Casas, Gosé, Pidelaserra, Sunyer, Rusiñol, Guiard, Carlos Vázquez, Evaristo Valle, Picasso o Anglada Camarasa por citar algunos ejemplos.

El arquetipo de artista imbuido en los avatares del torrente urbano parisino, se encarnaría en alguno de estos artistas que vivieron la bohemia de los cafés como en Daniel Vázquez Díaz y su obra *Café de París*. Era el modelo social francés y su manera de encuadrar al mundo del arte en su seno lo que deleitaba a estos autores hasta tal punto que en las grandes ciudades españolas empezaron a surgir lugares propicios a las tertulias artísticas, sucedáneos de los nostálgicos cafés de París y el submundo de lupanares varios como en la zona del Paralelo barcelonés. En la década del 90, Barcelona marcaría el paso a Madrid en el número de cafés-cantantes y prostíbulos, pronto sin embargo alcanzaría a su homóloga catalana en esta curiosa estadística.

Lo que queda claro es que a nivel artístico muchos pintores tendrían como motivo esencial este universo pernicioso, libertino y altamente inspirador como aparece en obras como la de López Mezquita titulada *La juerga* de 1910, y las de Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja, o Hermen Anglada Camarasa quien enfatizaría el valor expresivo de la luz en muchas de estas escenas. En lo decadente muchos hallaban en definitiva una promesa de redención, de esperanza final, inmersos en la impiedad buscaban el renacimiento como Beltrán Massés con su *Noche azul* (1915)³³ donde el refinamiento de la inmundicia conducía hacia una suerte de frío intelectualismo que de alguna manera aparece también en alguna ilustración de Eulogio Varela y en la literatura de Gabrielle d'Annunzio³⁴.

El desarrollo de esta tendencia a camino entre la decadencia fin de siglo, la urbe y el regionalismo aún vivo en muchos artistas conocería un progresivo desarrollo hasta bien entrado el nuevo siglo. Por ejemplo en Xavier Gosé admirador del linealismo japonés y en sus divas quienes obedecían ya a un nuevo modelo de sofisticación femenina menos

³³ Pérez Rojas, Javier, *La ciudad placentera...*, opus cit, p. 70, citando el artículo de Silvio Lago (o José Francés) "Federico Beltrán Massés" en *La Esfera*, 2-10-1915. Lago como muchos de sus colegas de tertulia como Francisco Villaespesa o Gregorio Martínez Sierra, estuvo siempre muy cerca del mundo pictórico del modernismo simbolista de la mano de Eugenio Hermoso, Zuloaga o Anglada Camarasa con lo que sus reflexiones tienen un sentido de verosimilitud y cercanía relevante a mi entender.

³⁴ Uno de los muchos artistas que estuvieron en París con motivo de la Exposición Universal de 1900 sería Eulogio Varela acompañado de sus amigos Francisco Sancha y Xaudaró. Con respecto a la vinculación entre el escritor italiano y el estilo del artista portuense insiste también como comentamos Juan Manuel Bonet.

decadente y más cosmopolita. El devenir del prototipo de mujer moderna abandona los avatares modernistas para caer en una cara más selectiva e internacional de la vida urbana en los bajos fondos. Un modelo importado de las grandes ciudades del mundo como Buenos Aires, París, Múnich, Berlín, o Barcelona y que sería frecuente en los dibujos de Paul Iribe, Baldrich, Bartolozzi, Cortiguera, José Zamora, Sáenz de Tejada o el mismo Anglada.

Se abriría por ende un nuevo escenario urbano más vitalista tras la Iª Guerra Mundial, lleno de cabarets, nuevos ritmos musicales como el jazz, drogas de nuevo cuño más revulsivas como la cocaína que sustituía al opio y que permitían no caer en la somnolencia pasada del simbolismo. Ahora las jóvenes modistillas de la tradición pretendían llegar a ser bailarinas o actrices bajo el modelo americano que se acabaría instalando de manera definitiva como lo demuestran la apertura de Maxim's y Chicote en Madrid, el influjo del fox-trot, el tango, y de estrellas como Rodolfo Valentino y Mary Pickford; todo un influjo seductor y americano que sustituía a París como referente absoluto. Uno de los dibujantes que mejor plasmaría esa sensibilidad sería Ricardo Marín y sus "venus negras" a la manera de la mítica Josephine Baker, iconos de la libertad de la mujer tras la Gran Guerra capaz de destripar corazones y prejuicios al mismo tiempo.

El nuevo ritmo, las escenografías de los ballets rusos instalados en la capital de España y el gusto por la música afroamericana propiciarían también la llegada de nuevos *ismos* como el *simultaneísmo* y el estilo *Art Decó*. Una estética que empezaría a declinar en la década del 30 cuando la mujer *garçon*, la *belle époque* y la gran urbe quedarían de nuevo ante el abismo de novedosas sensaciones y también nuevas desgracias.

Profundizando en este periodo concreto que partiría desde la década del 90 del siglo XIX hasta la del 20 del nuevo siglo, etapa en la que Varela desarrolla su labor en Prensa Española, en el contexto internacional y los precedentes nacionales, nos encontramos un listado de acontecimientos que por su relevancia marcarían el devenir de Occidente a nivel tecnológico, cultural, artístico, político e ideológico. En el contexto internacional sin entrar a detallar toda la riada de hitos que en este periplo se produjeron y que más adelante se concretarán en este trabajo, lógicamente destacarían en 1898 la guerra entre España y E.E.U.U por el conflicto en Cuba, la Guerra de los Boers de 1899, la ruso-japonesa de 1904, la Revolución china de 1911, el asesinato del archiduque Francisco

Fernando en Sarajevo en 1914 y con ello el conflicto internacional o la Revolución Rusa de 1917.

En el caso nacional la escena venía marcada por la herencia de lo acontecido entre 1833 y 1868 (año en el que nace Eulogio Varela), con el reinado de Isabel II y el posterior Sexenio Democrático y la República, durante el cual España comienza tímidamente a abrirse a un proceso modernizador que culminaría con el paso de una monarquía absolutista a otra constitucional.

Fue también el instante en el que se iniciaría la abolición de las órdenes religiosas y la progresiva venta de sus bienes, cuestión que permitía al país entrar en un Nuevo Régimen. Nacían entonces la ley del Código Civil de 1849, la Hipotecaria de 1861, o la de aguas de 1866, se estaba impulsando un desarrollo económico que tan sólo sería frenado en seco por la Guerra Civil y los conflictos carlistas que trastocarían el gasto y volverían a subsumir al país en la incertidumbre.

Fue sin embargo la conocida desamortización (que convertía la propiedad del suelo eclesiástica en bienes nacionales y que concluiría con la Ley de 1855), la espita para el avance definitivo junto a la ley de Ferrocarriles y la creación de una red de transporte digna y maquina o la instalación eléctrica en muchas propiedades privadas. Otro punto relevante fue la Ley de Sociedades de Crédito de 1856 que había fomentado la proliferación de edificios y sociedades bancarias lo que se reforzaría con la inauguración del Banco de España en el mismo año (heredero de su antecesor el Banco de San Fernando). Junto a ello la Hacienda se reforzaría, gestando un reinado de crecimiento económico que a su vez sería acompañado de otro cultural gracias a la creación de diferentes institutos de enseñanza media, bibliotecas y museos como por ejemplo la donación que en 1865 se produciría por ley de la Corona a lo que sería el Museo del Prado. Incluso la monarquía cedería varios terrenos como la Casa de Campo o el Retiro.

Lentamente España anhelaba llegar a la modernidad europea en las épocas anteriores al final de siglo con una República que a pesar de sus vaivenes se veía como un acontecimiento alentador hacia el progreso nacional como proclamaba el mismo Emilio Castelar en las Cortes el 11 de febrero de 1873:

*Señores, con Fernando VII murió la monarquía tradicional, con la fuga de Isabel II, la monarquía parlamentaria; con la renuncia de don Amadeo de Saboya, la monarquía democrática; nadie ha acabado con ella, ha muerto por sí misma; nadie trae la República, la traen todas las circunstancias, la trae una conjuración de la sociedad, de la naturaleza y de la Historia. Señores, saludémosla como el sol que se levanta por su propia fuerza en el cielo de nuestra Patria*³⁵

A pesar de ello, los avatares en el juego político desde finales del XIX hasta principios del XX, oscurecerían en parte esos logros trayendo como consecuencia directa un país que a nivel político comenzaría a mirar cada vez más el bolsillo propio que los fines sociales, adoleciendo como dijo Miguel de Unamuno de un pensamiento político en pro de una acción colectiva y redundando en el número de “fariseos” que condenaban al hombre que de verdad quería servir como político³⁶. Si algo sobraba en esta España que se preparaba para recibir al siglo XX eran políticos de fines electoralistas e intelectuales dispuestos a radicalizar sus idearios en beneficio de causas políticas y medros particulares³⁷. Alguno de estos literatos, colegas de Unamuno, eran aquellos que perseguían sin éxito lo que este definía cuando decía que la política no dejaba de ser “poesía y la Historia drama, cuando ambos son de verdad”.

Lógicamente por su parte el contexto estético y artístico de nuestro país en el que se desarrollaría la obra y vida de Eulogio Varela Sartorio, vendría condicionado así por los avatares internacionales que unidos a ciertas singularidades propias traería como resultado un panorama artístico muy concreto pero al mismo tiempo diverso, según la región o área geográfica que analicemos. Aún así sí existirían una serie de coordenadas que por decirlo de algún modo permitían la evolución y el progreso artístico nacional a la sombra de los grandes eventos internacionales que tenían lugar en los núcleos más

³⁵ Discurso recogido de la edición digital e-ducativa, catedu.es.

³⁶ Unamuno, Miguel de, “Batracópolis”, en *La Esfera*, Madrid, 27 de mayo de 1916, recogido a su vez del libro *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, edición 1976.

³⁷ Ibidem, Unamuno, Miguel de, “Escritores y políticos” en *Los Lunes del Imparcial*, 2 de octubre de 1916, “Cuesta abajo” en *Nuevo Mundo*, 22 de junio de 1923, “Política y literatura” en *Ahora*, 20 de septiembre de 1933 y “Poesía y política” en *La Voz de Güipuzcoa*, 31 de mayo de 1934.

vanguardistas de Europa. Hubo por lo tanto ciertas zonas en las que bien por condicionantes sociales y culturales o meramente económicos esa aceptación del cosmopolitismo internacional fue mayor que en otras, me estoy refiriendo como es lógico al abanico que engloba parte del norte peninsular y del este con Cataluña a la cabeza, País Vasco, el área de Levante y Baleares con respecto a Madrid y Andalucía principalmente.

Esto no quiere decir que en el caso que nos ocupa de la capital no existiera un espíritu de modernidad, que lo hubo, sino que de alguna manera la versión académica y oficial ofrecía una cierta estabilidad emocional a los elementos propios del ámbito artístico madrileño y gran parte de los nuevos “clientes” del mercado del arte madrileño y burgués menos acostumbrado por otro lado a admirar las novedades que provenían de más allá de los Pirineos.

Con ello el aspecto poliédrico artístico y nacional siendo en esencia fecundo y variopinto quedaba demasiado encorsetado a unos estereotipos e imágenes, mientras que con cierta holgura de talento y en paralelo se mantenía la mirada hacia las novedades positivistas en Europa. Como en el plano ideológico, sí existía una querencia por lo moderno pero al igual que en este a nivel artístico la presencia de estigmas añejos y caducos era todavía demasiado relevante; no en vano muchos de nuestros grandes artistas marcharían a París o Bélgica en busca de esos anhelos lo que a mi modo de entender dejaría demasiado impostada y trucada la imagen artística nacional como para resultar creíble.

En este contexto hubo voces que se positioningarían como alternativas a los argumentos del academicismo, muchos o gran parte de ellos nacidos en las páginas de periódicos y libros, y que con su magisterio pretendían dotar de identidad a la nueva situación artística española sin perder por ello el regusto internacional. Una de esas ilustres voces fue la de **Miguel de Unamuno**, autor que en obras como la citada *En torno a las artes* sometía a un rigorismo intelectual de primer orden a cualquier manifestación considerada artística. Por ejemplo a su modo de entender, el teatro español del momento incitaba más a la pantomima y al espectáculo que al verdadero interés del drama y el sentido estético lo que con frecuencia le llevaba también a criticar ferozmente las nuevas composiciones escenográficas que por aquellos tiempos tenían lugar.

Su gusto *shakespeariano* se oponía al denominado realismo patológico más volcado según él hacia la morbosidad vacía. Su apuesta estética era la austeridad y la sencillez, valores muy contrarios al oropel y artificio modernistas por ejemplo, una apuesta que también llevaba a sus obras como en su conocido *San Manuel Bueno, mártir* publicada en 1931, en la que apelaba a la espiritualidad (con toques del simbolismo *ruskiniano*) de la naturaleza y nunca a los sentidos.

Nunca consideró posible la sociedad entre visualización escénica y palabra a nivel teatral como sí entendían otros intelectuales como Ortega y Gasset, según su opinión la palabra en este tipo de género resultaba ser únicamente una apoyatura para el analfabeto de la que el drama en sí no resultaba beneficiado. De ahí su animadversión al cine sonoro por ejemplo que ponía en peligro según él la condición artística del mismo e incluso su propio futuro (resultando evidente su grave error como podemos observar con el puesto predominante del cine como manifestación artística tanto en el siglo XX como a las puertas del XXI). Ideas en muchos casos que a nuestros ojos resultan ciertamente retardatarias³⁸.

Además Unamuno también valoraba la existencia de un arte del pueblo, descrito a través de la simbología propia de este, ya que según su opinión no existía doctrina válida para amaestrar al pueblo a nivel estético. Era la posibilidad de recuperar su propia imagen mediante símbolos reconocibles lo que permitiría crear ciertamente un arte del pueblo; donde Zuloaga a su modo de ver era el mejor modelo a seguir. Ahora bien ¿era realmente esa imagen regeneracionista, soterrada en la tradición en muchos casos la que describía realmente la cara del pueblo, o simplemente era la que los regeneracionistas querían fomentar?

El fenómeno artístico se convertía de ese modo para el autor en una suerte de espejo propio del pueblo, en el cual este viera su imagen, ¿verdadera? o presunta. El arte de

³⁸ Ibidem, todas las cuestiones relativas a la estética *unamuniana* se han sacado gracias a la compilación de textos del autor bilbaíno aparecidos en su momento en múltiples diarios, a saber: “De vuelta al teatro. Impresiones de espectáculo” en *Los Lunes del Imparcial*, 3-3-1913, “Impresiones de teatro” en *La Nación* de Buenos Aires, 23-4-1921, “Teatro y cine” ponencia ofrecida en Salamanca en diciembre de 1921, “La literatura y el cine” en *La Nación* de Buenos Aires, 29-4-1923, “Hablemos de teatro” en *Ahora*, 19-9-1934, “Zuloaga el vasco” en *La Nación* de Buenos Aires, 24-5-1908, “De arte pictórica” en *La Nación* de Buenos Aires, 8-8-1912, “La escultura honrada” en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-5-1913, “Dario de Regoyos” en *La Nación* de Buenos Aires, 16-12-1913, “El Greco” ponencia ofrecida en Salamanca el 26-2-1914, “El Cristo de San Juan de Barbalos” en *El Heraldo de Cuba*, La Habana, 6-7-1914, “La labor pictórica de Zuloaga” en *Hermes*, Bilbao, agosto de 1917, año I, nº8, “En el museo del Prado (ante el Carlos II de Carreño)” en *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 17-1-1919, “La calavera de Rafael” en *Los Lunes del Imparcial*, 6-5-1923 y “Políticos y literatos” en *La Prensa* de Buenos Aires, 11-8-1907.

Ignacio Zuloaga (1870-1945) constituía así el mejor reflejo de cotidianidad de la vida rural española, profundamente realista (cuestión que choca con el desprecio que Unamuno mostraba para con el realismo en el teatro por ejemplo, campo donde lo consideraba innecesario habida cuenta según su opinión del conocimiento que el espectador tenía ya de por sí sobre la crudeza de la vida) y en cierto modo espiritualista y místico en muchos de sus paisajes emergentes y protagonistas así como en las figuras que lo pueblan. Esa tendencia casi mística era muy propia de la literatura *unamuniana* y concordaba como dijimos con muchas de las teorías del inglés John Ruskin con respecto a los paisajes británicos. La novedad artística era por defecto para él terreno acotado para el ocio más vulgar y vacuo, quizás por ello nunca aconsejó a Zuloaga buscar la gloria en la capital sino en el extranjero, tanto era el fervor que Unamuno confesaba por este artista que llegó a considerarlo el Pío Baroja de la pintura, un renovador sin afanes vanguardistas que enaltecía a la raza vasca y rompía de una vez con el lastre de la pintura castiza nacional.

Ese arquetipo pictórico tan de su gusto marginaba los excesos decorativistas a través de un ascetismo oscuro, de una severidad absoluta que en parte seguirían también otros artistas como Manuel Losada, los hermanos de Zubiaurre (Valentín y Ramón), Elías Salaverría, Ángel Larroque, los Arrúe (José y Alberto), Aurelio Arteta, Francisco Iturrino, Juan Echevarría, o el “franciscano” Darío de Regoyos este último bien empapado de la modernidad pictórica europea. Para Unamuno, Regoyos era el contrapunto al luminismo “pagano” de la escuela levantina, y representaba como Zuloaga la esencia nacionalista vasca y por ende española.

Se trataba de una noción de la pintura en la que había de primar “el temperamento” sobre lo “literario” ya que esta cualidad desvirtuaba la verdad. De tal forma que esos y algunos otros pintores más que los citados representaban la verdadera España en sus múltiples variantes, tendencia que dejaría una futura impronta en ciertos autores de la posterior generación del 27, de la Escuela de Vallecas, el grupo El Paso, etc.

La verdad (un término que en cuestiones artísticas siempre resulta equívoco) se hallaba para Unamuno en la oscuridad, en las sombras y en el dolor como síntoma de la situación del país, lo lóbrego ganaba la batalla al optimismo vitalista en esa búsqueda y en ocasiones se apoyaba en el truco luminista como traducción del dolor en luz. La luz reveladora de un drama escondido en la tiniebla y que cuando es bañado por ella se

presenta en toda su crueldad. Sin embargo no era esta una cuestión novedosa en la tradición española, el trauma permanece enquistado en nuestra esencia a través de unos deícticos alegóricos como bien representaba Émile Verhaeren en su *España Negra*, las figuras de Zuloaga o en los betunes ennegrecidos de Gutiérrez Solana.

Convendría añadir que Unamuno nunca rechazó la belleza como cualidad, pero a diferencia de otros su opinión era que esta aparecía en todo su esplendor desde la austeridad y la sobriedad siempre que el artista lograra reflejar su espíritu en las imágenes (siendo una estética mucho más introspectiva y menos sensual que la de Valle). La belleza para él existía alejada de las nociones asépticas del Impresionismo o de las autárquicas del posterior Cubismo. Quizás por ello el autor sólo reconocía dos escuelas pictóricas españolas: la vasco-castellana y la valenciano-andaluza, obviando la catalana que pecaba a su modo de ver de exceso literario.

El paisaje se convertía según su visión en receptor de esa tradición mística y espiritual española que hundía sus raíces en las figuras de Santa Teresa de Jesús o a nivel plástico en la espiritualidad paisajista de El Greco³⁹, precursor a la hora de humanizar las cosas desde su propia interioridad, más medieval que renacentista para Unamuno y por ende alejado de lo pagano. El Greco pintaba según él, sueños reales en cuanto que estos forman parte de la realidad misma, la propia naturaleza conduce hacia la espiritualidad, sin que por ello deba ser representada como única protagonista como lo demostraba con sus pinturas Zuloaga o el mismo Regoyos. El primero a través de una caracterización personal de las figuras en relación con un paisaje también protagonista y el segundo mediante la indefinición de masas anónimas pero vivas, de gente que perfilaban el sesgo peculiar de su entorno.

Por lo tanto su valoración con respecto al motivo natural es clave para entender su visión de lo artístico, dentro de una búsqueda del naturalismo soñado que no humanista que persigue lo eterno, marginando la vulgaridad de lo efímero. Prueba de su amor por la pintura y su alta valoración incluso por encima de la literatura es su explicación de la calidad de nuestros pintores puesto que para Unamuno en nuestro país se “veía más que se pensaba”, de tal manera que Zuloaga o Larreta se habían convertido ya en maestros en defender un nacionalismo visual con un aporte de universalidad gracias a la

³⁹ Una figura revalorizada por otras cuestiones por muchos modernistas españoles también.

plasmación de un alma nacional circundante, extensión del todo y en la que el paisaje se erigía a la vez en nuestra propia alma.

En resumen podríamos entender que en la visión de Unamuno sobre el arte y la estética en España, el drama y la tradición habían de ser las bases mismas de ella, conformando un conjunto revestido con las alforjas de una innecesaria y caduca espiritualidad que bebía en unos modelos tradicionales altamente manipulados como los de un Velázquez, Ribera, Carreño o El Greco.

Desde mi punto de vista y antes de profundizar en las múltiples ramificaciones existentes en todo este compendio estético de España a finales del siglo XIX, creo que resulta muy útil e interesante analizar detenidamente una de los fenómenos que mejor describen la fisonomía y el perfil cultural y artístico nacional como fueron las **Exposiciones Nacionales de Bellas Artes**⁴⁰. Con ellas como herramienta se puede fácilmente llegar a descifrar la esencia estética e incluso ideológica prevalente en el mundo académico de las artes. De tal forma que a diferencia de lo que ocurriría en otros países aquí la dualidad (a veces unidad) entre regionalismos y modernidad marcaría gran parte de la producción de finales de siglo así como la lenta apertura hacia ciertos territorios intelectuales muy matizados por el desastre del 98 y que en cierta manera sentarían unas pautas quizás demasiado pretenciosas de seguir.

La fluctuación del gusto en pintura al margen del regeneracionismo y del simbolismo (ambas posiblemente enmarcadas dentro de la noción modernista), quedaba plasmada de manera palmaria desde 1856 (año en el que comienzan las exposiciones nacionales) hasta 1936 a través de estos certámenes nacionales, valorando el inicio de la Guerra Civil como el punto de partida también de nuevos derroteros en nuestra producción artística nacional. Así en 1856 como en buena parte de Europa el debate estético y básicamente pictórico en España se gestaba entre clasicismo y naturalismo con claras alusiones a modelos muy reconocibles internacionales como los de Jacques-Louis David, François Gérard, Pierre Proudhon, Anne-Louis Girodet, el “geómetra” Jean-Auguste-Dominique Ingres, los Couture, Laurens, Courbet, Delaroche o Delacroix y a los modelos nacionales castizos de un José de Ribera, Velázquez y Goya.

⁴⁰ Para el estudio de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes es obligada la lectura de la obra de Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, edición de Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980.

Hacia 1864 con los modelos de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny, la pintura española comenzaría a resurgir de un cierto letargo, mediante una pauta que a la postre seguirían otros artistas como Mercadé o el mismo Muñoz Degrain, para en torno a 1890 dar un viraje completo gracias a dos obras: *Una desgracia* de Jiménez Aranda y la famosa *¡Aún dicen que el precio del pescado es caro!*, de Sorolla. Sería Joaquín Sorolla (1863-1923), quien buscaría una aproximación al realismo internacional a principios de siglo y por lo tanto una ruptura con los géneros históricos tan en boga hasta el momento. Su carrera en París facilitó sin duda la salida de otros artistas nacionales hacia el foco de modernidad artística por excelencia como era en este instante la capital francesa, fue el caso de los Zuloaga, López Mezquita, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, Rodríguez Acosta, Marceliano Santa María, Ortiz Echagüe, Daniel Vázquez Díaz, Josep María Sert, Néstor Fernández de la Torre, Aurelio Arteta, etc.

A nivel escultórico los referentes a seguir aún eran los modelos neoclásicos de Thorwaldsen o Schadow y el referente, naturalista, que buscarían a su vez autores como Bellver, Miquel Blay, Mateo Inurria, Julio Antonio, Victorio Macho, Pablo Gargallo, Ferrant o Adsuara.

Con este panorama artístico nacen en 1856 las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes destinadas a:

Dar a conocer obras que acaso quedaran desapercibidas; formar la reputación de los artistas; elevar el crédito de las nobles artes; despertar la afición a los rasgos del heroísmo y en una palabra contribuir altamente a la gran obra de arte de la civilización que tan viva y relevantemente tiene por objeto el sublime encantador arte de Apeles”, tal y como señalaba el crítico José Galofre en un diario en 1852⁴¹.

⁴¹ Ibidem.

Junto a ello estas exposiciones despertaron a España de un largo invierno artístico⁴², celebrándose desde 1856 hasta 1968 en ocasiones cada dos, tres o incluso más años debido a los conflictos coetáneos como las guerras carlistas o la Guerra Civil de 1936.

Las primeras exposiciones según Gutiérrez Burón, fueron el resultado de los experimentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Liceo Artístico y Literario, siendo en 1856 cuando alcanzarían el rango definitivo de nacionales. En un principio carecían de ayudas estatales siendo un marco de competencia entre artistas consagrados y noveles; esta competitividad sería la causa principal que favorecería una revitalización artística nacional y con ello suscitaría esa tan ansiada ayuda del Estado a la manera francesa. El número total de estas exposiciones fue de cuarenta y siete de las que todas excepto dos, se celebrarían en la capital de España, siendo ratificadas por decreto el 12 de enero de 1854 por la reina Isabel II a través del Ministerio de Fomento.

La primera de ellas quedó abierta por un mes con un jurado elegido por la Academia de nueve miembros para la sección de pintura, cinco para la de escultura y también para arquitectura. En la sección de pintura se incluían dibujos, aguafuertes, aguadas, pastel, miniaturas, porcelanas, esmaltes, mosaicos, manera negra, litografías, etc. Un conjunto de manifestaciones decorativas que a la postre se agruparían en un sola sección de Artes Decorativas lo que habla a su vez de la relevancia que estas irían adquiriendo con el tiempo en el panorama artístico. En la de escultura al mismo tiempo también se incluían estatuaria, bajorrelieve, camafeos y grabado en medalla mientras que en la arquitectónica se adjuntaban proyectos, restauraciones de monumentos y modelos constructivos.

La celebración bienal de estos eventos tan sólo se respetaría en 1856, 1860, 1862 y 1866 esta última ya conocería un ligero retraso en su periodicidad. Acontecimientos como el destronamiento de Isabel II, la llegada de la República y demás fueron las causas para ello, sin embargo a partir de 1902 se lograría recuperar ese carácter bienal e incluso en 1929 como excepción y para hacerla coincidir con el Certamen Internacional de Barcelona se llevaría a la Ciudad Condal. En 1930 se fraguaría la última exposición convocada por ministros de Alfonso XIII mientras que la de 1936 habría de ser

⁴² Véase Gutiérrez Burón, Jesús, “Exposiciones Nacionales de Bellas Artes” en *Cuadernos de Arte Español*, nº45, Historia 16.

clausurada a causa de la guerra. De ese modo bajo el reinado de Isabel II se celebrarían seis, con Amadeo de Saboya una, cuatro con Alfonso XII, siete con María Cristina, trece con Alfonso XIII, tres bajo la IIª República y trece bajo la dictadura. Las primeras tenían lugar en los locales del Ministerio de Fomento en la calle de Atocha para en 1887 con la creación del Palacio de las Artes y las Industrias en los altos del Hipódromo trasladarse allí; sería desde 1908 cuando el Palacio de Cristal y el de Velázquez acogerían los certámenes, momento en el que las esculturas y óleos menos valorados se expondrían por separado en la famosa “sala del crimen” de la que fueron “ilustres” inquilinos autores como Vázquez Díaz o Gutiérrez Solana.

Todas estas Exposiciones Nacionales contaron con las secciones de pintura, escultura y arquitectura a excepción hecha de la de 1929 que careció de la arquitectónica y las que fueron de 1897 a 1908 en un primer momento en las que como anticipamos se incluiría la sección Artes Decorativas, donde sobresaldrían artistas como Varela o José Arijá.

Los premios que se establecerían serían de Medalla de Honor a la que se podían aspirar en cualquier sección, para cada de estas medallas de primera clase, segunda y tercera además de honoríficas y condecoraciones. A su vez el Estado había de adquirir las obras aconsejadas por el Jurado, fijando de inmediato un precio por si este decidía no ejecutar la compra, con lo que era hasta cierto punto usual que el artista soliera perder dinero si decidía no ceder su obra. Como consecuencia el Jurado era campo propicio para favoritismos a pesar de ciertos galardones bien merecidos a obras como la de 1864 *Testamento de Isabel la católica* de Eduardo Rosales por ejemplo.

Gracias a los premios y los premiados se puede trazar un seguimiento del devenir artístico de nuestro país sin lugar a dudas, en un momento en el que las tendencias decorativistas y modernistas empezarán a calar como en la década del 80. De tal modo que si rastreamos en las medallas de honor nos encontramos nombres ilustres como el de Francisco Pradilla quien la recibió en 1878 con su *Juana la loca*, cuya baja calidad en ocasiones nos permite hacernos una idea del triste marco artístico español hasta 1890 aproximadamente. En 1881 la polémica decisión de otorgar la medalla de honor a Juan Madrazo y Kuntz, ya fallecido, por sus trabajos de restauración en la catedral de León y el consiguiente desagravio a Casado del Alisal, evidenciaba a las claras aquel favoritismo comentado con anterioridad.

En 1895, Mariano Benlliure con su estatua de Antonio de Trueba se haría sin discusión con tal medalla y ya en 1901 con el nuevo giro de la pintura hacia el luminismo impresionista sería Joaquín Sorolla con el voto de los propios colegas quien la ganaría con *Triste Herencia*. La parsimonia académica quedaría expuesta claramente en 1906 con la medalla de honor a Agustín Querol con *Eclosión* o en 1912 con la de Ignacio Pinazo Camarlench, ya que en el contexto internacional era la vanguardia la que poco a poco se hacía con la supremacía de los intereses artísticos europeos. Tal sería en ocasiones la competencia o en otras la falta de calidad entre los artistas que se presentaban, que por ejemplo en 1915 la medalla de honor quedaría desierta por no haber mayoría entre Francisco Domingo, Gonzalo Bilbao, Manuel Benedito, López Mezquita, Romero de Torres y Santiago Rusiñol y en 1917 quedar también desierta esta vez por la nula calidad del certamen. Ya en los años 20 del nuevo siglo las huellas aún timoratas de la Vanguardia se dejaba ver a hurtadillas y sólo en círculos muy concretos, así en 1922 *Las tentaciones de Buda* de Eduardo Chicharro se haría con la medalla de honor mientras que otros autores muy reconocidos como Daniel Vázquez Díaz, Marceliano Santa María, Eugenio Hermoso, Valentín de Zubiaurre, Joaquim Mir o Menéndez Pidal se quedaban con las manos vacías mientras que otros incluso decidían probar suerte en el extranjero.

En el caso del Arte Decorativo como señalaba Pantorba, la falta de tradición en nuestro país con respecto a este apartado propiciaría que muchos consideraran la misma pintura decorativa como algo vacío y esnobista, quizás por esta cuestión pronto irrumpirían los llamados Salones de Otoño, como respuesta extraoficial a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. De hecho y en sintonía con las críticas negativas que en buena medida la prensa coetánea dedicaba a estos certámenes muchos de los artistas más importantes decidían ausentarse con frecuencia de las exposiciones nacionales y en ocasiones otros ni siquiera decidieran participar. Era quizás la incertidumbre en la dirección que se pretendía para el arte español lo que causaba que artistas como Julio Antonio, Mariano Fortuny, Valeriano Bécquer, Raimundo de Madrazo, José Villegas, Sert, Zuloaga (que tan sólo acudiría a unas pocas), Pablo Picasso, Néstor Fernández de la Torre, Miguel Nieto, el escultor Nemesio Mogrobejo, José Mongrell, Victorio Macho y otros más decidieran escasear su presencia en estas ediciones.

Si trazamos una línea temática entre 1856 y 1892 veríamos que la tendencia más exitosa era el género histórico tanto en pintura como en escultura. Un género

mediatizado por la exaltación religiosa rayana con lo morboso y la martirología cristiana de índole naturalista. En esa tendencia destacarían artistas como Antonio Gisbert (quizás uno de los más liberados de esa carga mística), José Casado del Alisal (uno de lo más conservadores), Pradilla, Muñoz Degrain, Vicente Palmaroli, Benet Mercadé, Ignacio Pinazo, Medina Vera, Emilio Sala, Alejandro Ferrant o José Moreno Carbonero. La muerte y el dolor eran asuntos muy recurrentes, incluso el “vitalista” Sorolla recurría a ello, con un toque folletinesco y un pretendido sentido socializador en la línea francesa que para el mismo Pantorba carecían de valor. En ocasiones sin embargo se regresaba a la Antigüedad y lo clásico como en los casos de Gonzalo Bilbao y su *Dafnis y Cloé*, Manuel Benedito con *La Divina Comedia*, Eduardo Chicharro con *Armida y Reinaldo*, Fernando Álvarez de Sotomayor y *El rapto de Europa*, etc. Regresiones en muchos casos carentes de interés que a principios del siglo XX contrastarían con los rasgos impresionistas de un Sorolla o Jiménez Aranda. Tras ello se volvería a las escenas de taller como respuesta a un tipo de pintura afanada básicamente en lo científico y atmosférico.

La pintura se alejaba para Pantorba en este momento del interés por la forma y la técnica, de tal modo que progresivamente géneros como el retrato se iban marginando mientras que el paisajismo cobraba una relevancia supina a través de Carlos de Haes y sus influjos en Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Jaime Morera, Agustín Llardhy, Espina, Riancho, Modesto Urgell, Ceferino Araujo, Campuzano, Hermenegildo Estevan, Comas y por supuesto los catalanes Eliseo Meifrén, Joaquim Mir y Santiago Rusiñol.

Según la visión un tanto sesgada de Pantorba la escultura también había emprendido un camino de decadencia en lo que coincide con otros autores como Gaya, degenerando hacia modelos sentimentalistas que favorecían más el detalle que la forma. Una tendencia que fue corregida levemente a finales del siglo XIX mediante la capacidad de artistas como Mariano Benlliure, Josep Llimona, Miquel Blay, Figueras, Agustín Querol, Aniceto Marinas, Sansó, Ricardo Bellver, Jerónimo Suñol, los Vallamitjana, Jaime Otero, y los citados Victorio Macho, Clará, Juan Adsuara, o Julio Antonio.

El grabado por su parte tendía a mostrarse casi siempre en la técnica de buril para pasar posteriormente a litografía y aguafuerte, normalmente las primeras medallas solían quedar desiertas aunque con el tiempo destacarían los nombres de José María

Roselló, Ricardo de los Ríos, José María Galván, el gran Alexandre de Riquer, Esteve Botey, Ricardo Baroja, Enrique Vaquer, Julio Prieto Nespereira, José Pedraza Ostos, Bernardo Rico, José Severini, Camilo Alavern, Néstor, Leandro Oroz, Pedro Gil Moreno, Rafael Estrany, Vázquez Díaz ocasionalmente, Delhom, Emilio y José Tersol, José Labrada o Luis Alegre Núñez.

Por otro lado del conjunto de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, diecisiete primeras medallas en Arquitectura quedaron desiertas y entre los que lograron tal mérito descollarían Luis Cabello, Francisco de Cubas, Francisco Jareño, Pérez Pomareda, Ortiz de Villajos, Ciórraga, Enrique María Repullés y Vargas, Amador de los Ríos, José Grases Riera, Eduardo Adaro, Saracíbar, Vicente Lampérez, Luis Landecho, Félix de la Torre, Antonio Palacios, los Otamendi, Tomas Gómez Acebo, Leonardo Rucabado, Pedro Muguruza, Miguel Fernández de la Torre, Joaquín Vaquero, Enrique Simonet, García Mercadal, Luis Feduchi y otros más posteriormente.

En referencia al campo de las Artes Decorativas al igual que a nivel pictórico sería en los años 90 cuando se apreciaría de manera más evidente el acercamiento al decorativismo puesto de moda gracias a la pintura modernista y simbolista. En líneas generales la calidad de esta sección fue un tanto baja, a causa de la excesiva dependencia de las Artes Decorativas con respecto a la pintura y la escultura. En el año 1897 se incluiría por primera vez la sección de Artes Decorativas que progresivamente fue logrando una mejora cualitativa debida entre otras cosas al estudio y conocimiento de las fuentes internacionales y de las mismas a nivel nacional. A través de ese interés por profundizar en este territorio se lograrían la categoría en los galardones para las vidrieras de Juan Bautista Lázaro, Antonio Rigal, las de los hermanos Maumejean, las piezas de metalistería y joyería de Beristain, la ebanistería de Enrique Amaré, los forjados de Lluís Masriera i Rosés o Julio Pascual, las escenografías de Amalio Fernández, Juan Comba y Julio Blancas, los diseños de orfebrería del citado Masriera o de Sugrañes, los esmaltes de García del Castillo y de Travado, los dibujos de Eulogio Varela, José Arijá o Josep Triadó, las cerrajerías de Francisco Labarta, los carteles de Francisco Cidón, Muñoz Dueñas o José Blanco Coris, los estudios de pintura mural de Luis García Sanpedro, las obras de Capuz, Bartolozzi, Baldrich, Ribas, Echevarría y demás.

En España hacia mitad del siglo XIX el arte no era concebido como algo indisoluble con respecto a la cultura y la personalidad del pueblo lo que de alguna manera generaba una política artística un tanto impostada de lo que estas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes eran el mejor reflejo. El mismo tránsito del Antiguo Régimen al Nuevo se había gestado tardíamente y la sustitución del trono por el poder del Estado también, con lo que el ocaso aristocrático y de lo eclesiástico y la llegada al poder de la burguesía trastocarían a la vez el campo artístico. Fue en ese instante cuando la clase burguesa se haría fuerte en el terreno del arte, generando una asociación que años después se reeditaría en la época franquista a través de un presunto denominador común cultural de índole católica y que obviaría toda diversidad (cuestión que perjudicaría asimismo al ámbito de la crítica de arte y con ello la marginación de las vanguardias en territorio nacional o en menor medida de las artes decorativas).

Sin embargo lejos de constituir una política artística decente y enriquecedora esta burguesía nacional salvo honrosas excepciones, apostaría por un arte empobrecido causa del mínimo bagaje cultural de la misma como en el caso meridiano de Madrid. Además gracias a esta cuestión como defiende Gutiérrez Burón se imposibilitaría la creación de un verdadero mercado del arte, en la línea de lo que decía el crítico Salas y Quiroga:

¿Qué puede ser de la pintura de un país en donde no se encargan cuadros, en donde no se venden cuadros, y en donde no se entiende nada de cuadros? ¿Qué es un país en donde empezando por las personas más condecoradas y pudientes y acabando por las que más decantan gusto y protección, todas, todas estiman más unas monedas de oro que un magnífico cuadro?, ¿qué un país en que los mejores y más afamados pintores tienen que dedicarse a hacer retratos que son tan sólo juzgados por el parecido?⁴³

A pesar de todo los emergentes centros de las Bellas Artes en España empezaban a coparse lentamente de personalidades ávidas de disfrutar de un derecho hasta entonces restringido y para ello las Exposiciones Nacionales venían a remediar un tanto esta

⁴³ Ibidem.

cuestión. Otorgando como declamaban voces como las de Ríos o Galofre la definición de una fisonomía del arte nacional, una revalorización del papel nacional y social del arte y la capacidad intrínseca y didáctica del fenómeno muy al parejo de la protección estatal y de las subvenciones. Sin embargo los sucesivos vaivenes y fracasos volverían a evidenciar con el tiempo el verdadero problema del arte español: la ausencia absoluta en su manifestación de la voz del pueblo.

Lo que resulta indudable es el valor social que estas exposiciones tuvieron en tanto en cuanto resultaban ejemplos visuales muy válidos de las contingencias socio-políticas del momento, de ahí que por ejemplo en un primer momento fueran las obras de género histórico las más representadas y valoradas ya que en cierta manera se buscaba la recreación de un modelo de virtud y moral, basado en nuestra propia historia a la manera por ejemplo de la pintura del francés Jacques-Louis David. Dentro de un ámbito sufragado por el mismo pueblo al que se pretendía adoctrinar con estas piezas y a pesar de que como vimos la mayor parte del mismo seguía subsumido en el analfabetismo y la pudibundez, cuestión que a mi entender ponía en tela de juicio este tipo de arte de exquisita técnica y al mismo tiempo tan carente de denuncia social. Hacia 1871 como señalaba Tubino en palabras recogidas en la obra de Gutiérrez Burón fue el momento en el que el arte comenzaría levemente a virar su punto de mira; “si hasta ahora, con breves excepciones, el arte tuvo por objeto los dioses o los príncipes, en adelante deberá tener por fin al hombre”, cambio en el rumbo que venía acompañado por una serie de sucesos como la fundación del Partido Socialista Obrero Español, de la U.G.T, la conmemoración de la fiesta del uno de mayo en 1890, la nueva política social de la Iglesia, la creación del Instituto de Reformas Sociales, etc. Acontecimientos que influirían en ciertos artistas y sus obras, como en los casos más “sociales” de Jiménez Aranda o Joaquín Sorolla. Junto a ello los avances técnicos e industriales de la nueva sociedad moderna daría paso con el tiempo por ejemplo también a un tipo de pintura afanada en plasmar esos contrastes entre la vida moderna de las urbes con respecto a las campiñas. De ahí el rápido triunfo de la pintura de género a finales de siglo, en la que se mezclaban los valores institucionistas con el peso de la tradición tanto en paisaje como en retratos (e incluso en ocasiones en algunos ejemplos donde paisaje y retrato comparten protagonismo como en alguna obra de Zuloaga). El gusto por lo tanto era moldeado por una élite social y burguesa que hacía suyo aquello que debía ser el gusto artístico nacional y oficial, de ahí estas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Eventos que eran de por sí proclives a la corruptela, las fluctuaciones en el gusto y los cambios de sentido, ausentes de una lógica moduladora, no tanto de unas directrices consideradas “arcaicas”, cuestiones que serían a la postre verdaderas causas para su progresiva desaparición. Cabría preguntarse pues si el único logro de estas fue tan sólo el que unos ciertos artistas alcanzasen un *status* profesional y un valor competitivo y si así fue o si era en un principio el gran objetivo ese.

Entrado ya el nuevo siglo ciertos críticos como Navarro y Ledesma ponían en duda el escaso tiempo que existía en estos certámenes para calibrar y reflexionar la calidad de las obras con lo que de alguna manera explicitaba a su vez la crisis de los mismos y el hecho de que fueran cada vez “de menor valor estético y pedagógico”⁴⁴. Al hilo de este comentario que el autor realizó en relación a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, cabría argumentar aún así la calidad de los trabajos de Eduardo Chicharro *El poema de Armida y Reinaldo*, *Canto VII del Infierno de Dante* de Manuel Benedito y otros de Álvarez de Sotomayor, Bermejo, Ortiz Echagüe o Ramón Casas y su lienzo *Barcelona* por ejemplo. Sin embargo el hecho de que hubiera ciertos artistas marginados y que ciertos galardones quedaran con frecuencia desiertos, probaba esa decadencia denunciada por el autor y el sinsentido que de alguna manera reinaba en estas exposiciones que no pasaban de ser generalmente, meros “almacenes de cuadros malos y buenos amontonados sin conciencia y fatigosos de ver”.

Para formarnos en resumen una idea aproximada acerca de la recepción de la modernidad artística he atendido a los autores Carlos Reyero y Mireia Freixá ya que a través de sus estudios y artículos es factible delimitar el marco temporal de la modernidad artística nacional y poder abordar las múltiples maneras en que esta arraigó en España en este preciso momento de finales de siglo⁴⁵. La modernidad, las nuevas técnicas, el espíritu que ratificaba al hombre en su progreso, las vanguardias y la ruptura favorecieron por vecindad una lógica cercanía de España con Bélgica y Francia. A través de muchos de los nombres ya citados como los de Adolfo Guiard, Darío de Regoyos, Iturrino, Ramón Casas o Santiago Rusiñol; artistas claves en el devenir de esa ansiada modernidad y en la manera en que esta calaría en nuestro país.

⁴⁴ Navarro y Ledesma, Francisco, “Exposición de Bellas Artes de 1904” en *Blanco y Negro*, nº685, 18-6-1904.

⁴⁵ Véase, Reyero, Carlos y Freixa, Mireia, *Pintura y escultura en España (1800-1910)*, Cátedra, Madrid, 1999

Guiard por su parte con su etapa parisina en 1878, Regoyos con sus etapas parisina, posimpresionista y belga en relación con el grupo *Les XX* desde 1881 a 1890, Iturrino en Bélgica entre 1890 y 1895, Ramón Casas en París desde 1881 a 18882 junto a Utrillo y el grabador Ramón Canudas⁴⁶, marcarían la pauta a seguir para muchos otros artistas nacionales que les siguieron. De esa forma se crearía una suerte de grupúsculo español en la capital del arte occidental que era París, formado por los artistas comentados y por otros como Zuloaga, Carles Mani, Pablo Uranga o el periodista Josep M^a Jordá. Un núcleo artístico emigrante de origen catalán y vasco en su mayoría, que huía del academicismo imperante en las ciudades más relevantes españolas como Madrid, Valencia, Zaragoza o Valladolid y que al mismo tiempo se erigiría en impulsor de la entrada entre 1886 y 1890 de las teorías impresionistas y posimpresionistas (entre esta última la modernista); y que en función del área geográfica calaría a las revistas graficas o grupos localizados. Escuetamente podríamos resumir por zonas:

-País Vasco, la situación social propiciada por la pérdida del fuero vasco de 1876 y la apertura a la revolución industrial, la irrupción de una burguesía afianzada en la siderurgia y los astilleros o la construcción devino en una política de mecenazgo en la que el coleccionismo y las artes suntuarias tendrían un papel relevante. La élite burguesa⁴⁷ vasca sin embargo resultó ser un tanto apática con lo que las iniciativas artísticas recaían casi siempre en los mismos artistas, lo que con el tiempo propiciaría la fundación de experimentos artísticos como la revista capital en el panorama vasco *El Coitao* o la Asociación de Artistas Vascos de 1911.

La base del arte vasco en este instante se sustentaría en la vinculación entre las vanguardias nacionales con la esencia nacionalista muy en sintonía con el regeneracionismo, el misticismo simbolista anglosajón y la dicotomía británica entre artesanía e industrialización. Este influjo se haría palpable en las obras de Anselmo Guinea (1854-1908), Mamerto Seguí (1862-1906) y Adolfo Guiard (1860-1916), artista este último encargado de adoptar el modelo pictórico francés de Degas como por ejemplo en su lienzo *El aldeano de Baquio* (1888). Guiard fue sin duda el gran inspirador junto a Manuel Losada (1865-1949) incluso para el gran **Ignacio Zuloaga** (1870-1945) quien en 1889 se instalaría en París después de haber estudiado con Gervex

⁴⁶ Ibidem, citando *Desde el molino*, obra literaria y gráfica de Rusiñol que los autores consideran un buen espejo de la situación de muchos artistas españoles en la capital francesa.

⁴⁷ Ibidem, la autora Mireia Freixa se remite a González de Durana, Juan y Juaristi, Jon, en *Arte en el País Vasco*, Madrid, 1987 y Juan de la Encina *La trama del arte vasco*, Bilbao, 1919.

y Carriere y así coincidir con Uranga y Rusiñol. A pesar de que en 1893 trasladaría su taller a Sevilla nunca cejó en su afán de viajar, de tal manera que junto a Rusiñol descubriría la pintura de los primitivos italianos o la figura de Whistler en Londres. Por su enorme relevancia en el contexto artístico nacional cabría profundizar un poco más en la obra de Zuloaga quien con el tiempo alternaría sus estancias entre Segovia y París desarrollando retratos y paisajes deudores en parte del realismo francés hasta 1905, cuando quedaría subsumido en la estética regeneracionista.

De esa forma en el caso vasco se podrían considerar como verdaderos nexos de unión entre generaciones finiseculares y las de principios del siglo XX a autores como Francisco Iturrino (1864-1924) o Paco Durrio (1868-1940), el primero también con una etapa parisina y belga en la que bebería de los modelos del mismo Regoyos, Everopel y el uso del color de Delacroix, el andamiaje de los cuadros de Cézanne, el sintetismo *nabis* o el uso anarquista del color de los fauvistas. Por otro lado Durrio, quien en sus diseños y esculturas quedaría emparejado con el modernismo de Rodin y del pintor Gauguin, influyendo a su vez en otro gran escultor vasco como fue Nemesio Mogrobojo (1875-1910).

Indudablemente la figura por excelencia dentro de este proceso de asunción de la modernidad en el País Vasco fue la de **Darío de Regoyos** (1857-1913)⁴⁸. Sin duda el gran conocedor del Impresionismo peninsular y que en su caso acabaría por derivar hacia un posimpresionismo de corte casi “expresionista”, heredado de su etapa en Bruselas y de su colaboración con la revista *L'Art moderne* y el contacto con ciertos precursores del llamado grupo de *Les XX* como Verhaeren, Maeterlinck, Meunier, Theo Van Rysselberghe, Octave Maus, Ensor, Khopff, Rodin, Felicien Rops, Signac, Pissarro o Whistler, estos últimos más comprometidos con las experimentaciones posimpresionistas. Sus paisajes estuvieron siempre impregnados de los valores técnicos del Impresionismo con algún toque expresionista que alcanzaría su cénit allá por 1899 cuando realizaría junto a Verhaeren ese famoso viaje por España que daría paso al conjunto de crónicas y semblanzas que llevaría por título *La España Negra*. Obra que empezaría a publicarse por entregas en la mítica revista modernista *Luz* y que como defiende Mireia Freixa traspasaba las fronteras del mero “simbolismo esteticista”

⁴⁸ Ibidem, donde Mireia Freixa cita para el caso de Regoyos a Soriano, Rodrigo, *Darío de Regoyos. Historia de una rebeldía*, Madrid, 1921, San Nicolás, Juan, *Darío de Regoyos, 1857-1913*, tomo I, 1857-1900, Barcelona, 1990 y Lafond, Paul, “Darío de Regoyos” en *Museum*, vol.II, 8-8-1912, reproducido en el catálogo de la exposición organizada por el Centro Cultural de la Caixa de Pensiones, Barcelona, 1986.

alcanzando mucha notoriedad en Cataluña hacia 1898; fecha en la que Regoyos colaboraría con el grupo de *Els Quatre Gats*. Su visión sobre España preludiaba el gusto de la pintura moderna por la captación de atmósferas y tonos, así como lograba definir arquetipos que como escribiría Verhaeren y más tarde pintaría Gutiérrez Solana, ahondaban en aquellos rincones de la nación que tanto “atraen y a la vez repelen”.

En conjunto en el caso vasco serían claves por lo tanto en su apertura a la modernidad, las aportaciones de Guiard y Losada en un primer momento así como las ayudas a artistas por parte de instituciones como la Diputación de Bilbao desde 1902 unido al incremento de las revistas de creación, las exposiciones de arte moderno y cómo no el gran evento que sería en 1911 la creación de la Asociación de Artistas Vascos. Autores como Gauguin serían conocidos gracias a muchas de estas muestras marcando la pauta para experiencias posteriores como la Jeune École de París. La ausencia de un entramado verdadero en el arte nacional propiciaría sin embargo el fracaso de otras muchas experiencias y fue sólo gracias a la bonanza económica vasca por lo que se impulsarían a pesar de todo hechos tan relevantes como la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919 o la fundación de publicaciones como *Hermes y Arte vasco* (1917-1920).

Hubo por su parte además un tipo de género pictórico paisajista que aportaría esa cota de costumbrismo, realismo social e industrial vasco que devino en pintores de la ruralidad, particularmente, como los hermanos Zubiaurre, Ramón (1882-1969) y Valentín (1879-1963) quienes aunarían el influjo sintetizador japonés con la tradición. En esa línea también encontraríamos a los hermanos Arrué, Alberto (1878-1944), Ramón (1885-1977), Ricardo (1889-1978) y Ramiro (1892-1971). A la sombra de la Asociación de Artistas Vascos se conjuntaría un grupo de artistas muy notables como Martiarena, Tellaeché, Antonio Guezala y sobre todo Aurelio Arteta (1879-1940). Gustavo de Maeztu (1887-1947) y los escultores Higinio de Bastera (1876-1957) y Quintín de Torre (1877-1966).

El gran núcleo de modernidad sin duda en la península fue por su parte **Cataluña**, y por ello se hace necesario un análisis de algo más de enjundia. Cataluña sería la región que por su estructura social, su posición geográfica y sus fuentes de riqueza más íntimamente estaría conectada con la modernidad internacional, al punto de marcar el paso al resto de regiones españolas en lo que respecta al ámbito cultural y artístico.

De alguna manera en un primer instante el arraigo simbolista en esta región vendría marcado por una élite intelectual burguesa que por su propia formación intelectual e ideológica utilizaría el lenguaje de la modernidad europea en beneficio propio, es decir usando el lenguaje artístico como herramienta de difusión de una ideología nacionalista, conservadora y profundamente religiosa. A resultas de esta cuestión muchas manifestaciones artísticas en el ámbito de la pintura, escultura, artes gráficas y artes decorativas conllevaban una esencia tradicionalista que este momento viraba en torno a lo medieval, entendido en sintonía con Gran Bretaña por autores como John Ruskin, pero en este caso como origen y epicentro cultural catalán a lo largo de la historia. De ahí que con cierta frecuencia muchos ilustradores y exlibristas cayeran en la estética simbolista y prerrafaelita anglosajona de corte neo-medieval y que incluso muchos arquitectos buscaran a través del denominado “excursionismo” elementos decorativos en muchos pueblos catalanes que ofrecían ese pretendido tono artesanal (en sintonía con el rechazo a lo industrial que defendían Ruskin o Morris en Gran Bretaña) y al mismo tiempo homenajearan a la más honda tradición catalana popular⁴⁹.

En el ámbito de las artes gráficas como veremos más adelante ese simbolismo místico vino de la mano en un primer momento de grandes artistas como Alexandre de Riquer (1856-1920), Josep Triadó (1870-1929) y Adrià Gual (1872-1943). Casi todos ellos bajo ese lema que utilizó el propio Riquer en uno de sus exlibris titulado *Soñemos* y que rezaba “Per molt que sapies es molt mes lo que ignores”, una aventura a lo desconocido que conducía a los artistas a la búsqueda de algo más trascendente, usualmente místico y religioso, con una evidente empatía con los modelos británicos, no en balde el mismo Riquer se formaría en Londres directamente. Como se puede apreciar la diferencia en esencia entre este primer modernismo catalán y el madrileño que será analizado más tarde es total. Mientras que en Cataluña la alta burguesía apostaba por el mensaje por medio del elemento plástico, en la capital también la burguesía tan sólo priorizaba sus veleidades de modernidad en una asunción decorativista, epitelial y cosmopolita, pobre en mensaje y efímera donde el exceso ornamental provocaría a la postre el colapso del modelo por mero y veloz envejecimiento prematuro. Quizás por ello el modernismo madrileño en las décadas de los 30, 40 y 50 era visto como algo casi ridículo, por ese testarudo y añejo interés de adoptar un aparato visual ajeno y no su esencia, cuestión

⁴⁹ Un buen ejemplo en arquitectura es el llamado *trencadís* que tan reconocible es en las obras de Antoni Gaudí por ejemplo.

que tan sólo se subsanaría como casi todo en la vida con el paso del tiempo que siempre hace florecer la bella flor entre el fango y la mediocridad. Es decir en la capital no se trataba de un problema de nombres y maestría sino más bien de actitud.

La Exposición Universal de Barcelona del año 1888 al mismo tiempo, puso de manifiesto los logros de una burguesía enfebrecida de oro y del conjunto de la sociedad catalana entre 1871 y 1885. Esa misma clase burguesa que debido a su importancia social sería una de las causas de la inquietud política que se vivía y que tuvo como triste epílogo la Semana Trágica de 1909. La gran exposición y esa burguesía adinerada impulsaron el empuje cosmopolita y la apertura hacia esos valores culturales de tono nacionalista que en un primer momento se tradujo en una revalorización de la literatura en lengua catalana acompañada de ese *revival* medieval y gótico, de sesgo historicista y que en paralelo vendrían acompañados en pintura de una tendencia que lentamente rompería los límites del realismo de mano de Casas y Rusiñol.

Para esta *intelligentsia* burguesa catalana, el modernismo había de convivir en un primer momento con aquella otra vertiente nacionalista y catalanista y que progresivamente favorecería la “alternativa global” del modernismo internacional. Con ese fin por ejemplo nacieron publicaciones como *L’Avent* por Massó i Torrents junto a Ramón Casas y Meifrén con el regusto tardo-romántico aún de la *Renaixença* a pesar de contar también con un buen número de artistas de rango moderno como los paisajistas de Olot.

El hecho de que en Cataluña el enciclopedismo civil y el escepticismo fueran patrimonio de muchos escritores se debió en parte a publicaciones como el *Diari Catalá*, *La Vanguardia* y la citada *L’Avenç*. Esta apostaría desde sus inicios por un sentido heterodoxo del que carecerían periódicos como *La Vanguardia*, ejemplo este de una política liberal y proteccionista enmascarada en un aspecto “agradable” que ocultaba la aportación de autores tan críticos como el gran Alejandro Sawa o Martí-Folguera. El diario como la revista se convertiría con el tiempo en un referente de cronistas de cualquier tipo de eventos a nivel internacional, aglutinador de un espíritu naturalista en primera instancia que derivaría a la postre hacia un sentido modernista y un apego a nombres como los de Ibsen, Maeterlinck, Ruskin o Nietzsche.

En cuanto a los críticos más relevantes del periódico cabría citar a José Yxart, Joan Sardá, Ramón Domingo Perés, Josep Lluís Pellicer o Raimon Casellas quien pronto

declinaría su gusto naturalista hacia el simbolismo prerrafaelita, marcando esa denominada transición en el gusto literario catalán desde el naturalismo de Zola hacia el anarquismo de Ibsen, Materlinck, o D'Annunzio.

Por su parte en esa senda de modernidad parisina de los últimos decenios del siglo XIX en Cataluña hubo una tendencia proclive a acatar esa vertiente que entroncaba el academicismo francés con el naturalismo de los Courbet, Millet, Corot y con el sentido social de un Daumier así como con el nuevo realismo de Manet. De ahí que de alguna manera el viaje de Casas, Rusiñol y Utrillo a París deviniera en una fuga de los modelos ya trasnochados de pintores como Fortuny, Román Ribera o Martí Alsina, para recrearse en la obra gestada en las mismas fauces de la modernidad urbana.

De ahí esas imágenes carentes de todo tipo de prejuicios que produjeron estos artistas que provenían no conviene olvidarlo de ámbitos sociales ciertamente acomodados lo que generaría con el tiempo una corriente de modernidad bohemia, que seguirían en Cataluña otros artistas como Manuel Feliu de Lemus, Hermen Anglada Camarasa, Josep María Sert, Xavier Gosé y Joaquín Sunyer. Una bohemia artística ausente en sus obras de la noción de asunto o temática, asumida posiblemente de las constantes visitas que en la capital francesa estos artistas catalanes tenían de gente como Forain o el mismo Satie.

Con la exposición de las obras de Casas, Rusiñol y Clarasó entre 1890 y 1891 en Barcelona, se colaría esta nueva visión de la modernidad plástica europea, vitalista en el fondo y auténtica. También cabría incluir acontecimientos como la Iª Exposición General de Bellas Artes de Barcelona en 1891 que contaría entre otros como varios óleos de Casas entre ellos *Plein Air* de 1891 y de Rusiñol como *El Laboratori de la Galette* de 1890.

La muestra de la sala Parés de Barcelona en 1891 con muchas de las obras “parisinas” de Casas vino de alguna manera a ratificar la aceptación de los lenguajes impresionistas y posimpresionistas franceses en Cataluña. A raíz de todo ello irían surgiendo una serie de artistas sumados a los ya citados, encargados de afianzar la modernidad francesa como Miquel Utrillo (1862-1934), Lluïsa Vidal (1876-1918) verdadera reivindicadora del papel cultural de la mujer en plena sociedad patriarcal, Andreu Solà i Vidal (1863-1902), Jaume Villalonga (1861-1904), el grupo de artistas que trabajaron bajo el conocido Círcol Artístic de Sant Lluc como Josep Llimona (1864-1934), Dionís Baixeras (1862-1943) o Joaquim Vancells (1866-1942), o también el grupo de la Colla

del Safrá formada por Joaquim Mir (1873-1940), Isidre Nonell (1872-1911), Ricardo Canals (1876-1931), Adrià Gual (1872-1943), Venancio Vallmitjana (1826-1919) y Ramón Pichot (1871-1925) de quien en referencia a sus paisajes comentaría el mismo Odilon Redon en su *Les origines* de 1883 que mostraban “el andamiaje de la naturaleza, con manchas oscuras, de referencias a Gauguin, a Japón, Klimt y Stravinsky y con un cierto primitivismo en sus composiciones en busca de lo irracional, inspirado en las teorías de Freud” y que a su vez tanto influirían en el propio Redon.

Casos posteriores de artistas muy ceñidos a los nuevos lenguajes serían los de Francesc Gimeno (1858-1927) y sus retratos y paisajes casi “expresionistas”, el escultor Carles Mani (1886-1911) y cómo no el citado Santiago Rusiñol (1861-1931)⁵⁰. Artista que en sus facetas de pintor y escritor se presentaría como verdadero trasmisor del ambiente cultural parisino en el que residía, mediante las tertulias en la Cervecería Cau Ferrat y sus fiestas modernistas de Sitges en las que en un tono hedonista sobresaldrían a su vez maestros escritores de la nueva hornada como Raimon Casellas (1855-1919) y Joan Maragall (1860-1911). Sería el Cau Ferrat de Rusiñol por otra parte el preludio de aquella experiencia artística moderna de *Els Quatre Gats*, ubicada en la cervecería del famoso Pere Romeu. En términos plásticos en la obra de Rusiñol lo subjetivo se hacía fuerte frente a la realidad, como plasmaría a la postre no sólo en su descubrimiento de Sitges y Mallorca en clave poética sino también en sus visiones de la enigmática Suburba y de la Toscana que visitó junto a Zuloaga entre 1894 y 1895. Indudablemente el proyecto del Cau Ferrat de Sitges y el conjunto de sus fiestas modernistas a partir de 1892 significaron un homenaje a la novedad y la heterodoxia partiendo de la idealización de los grandes prebostes de la misma como Maeterlinck, y la traducción en clave pretérita de aquella que permitían las obras del Greco o de los pintores quattrocentistas italianos.

Por su parte Ramón Casas (1866-1932)⁵¹ como el otro máximo exponente de la modernidad catalana, fue un artista precoz en su viaje a París donde asistiría a clases en el taller de Durand y asumiría los modelos en boga de la pintura *velazqueña*, *goyesca* y

⁵⁰ Reyero, Carlos y Freixa, Mireia, *Pintura y escultura...*, opus cit, p.92, citando a Coll, Isabel, *Rusiñol*, Sant Sadurní de Noya, 1990 y *Santiago Rusiñol*, Sabadell, 1992, y Panyella, Vinyent, *Epistolari del Cau Ferrat 1889-1930*, Sitges, Centre d'estudis sitgetans, 1981.

⁵¹ Ibidem, citando a Bassegoda Nonell, J, *El Círculo del Liceo, 125 aniversario, 1847-1972*, Barcelona, 1973, Fontbona, Francesc, “Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramón Casas?” en *Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, 1982, Publicaciones de la Abadía, 1988 o del mismo Fontbona en *Ramón Casas*, Barcelona, 1979.

manetiana. Hacia 1894 su obra pictórica daría un giro hacia el asunto social al hilo de los trágicos sucesos que se estaban dando en Cataluña como en los lienzos *El garrote vil* de 1894, *Barcelona 1902* de 1899 o *Ball de tarda* de 1896. Su vertiente como artista gráfico no fue menos excelente tanto en sus carteles en los que se podía apreciar un absoluto homenaje a Lautrec (y que serían fuente de inspiración para artistas como Varela) como en sus trabajos gráficos en *Pel i Ploma* y publicitarios. Asiduo de Els Quatre Gats ayudaría a hacer de este local un referente de modernidad cultural en la línea del famoso Le Chat Noir de París y la revista del mismo nombre de 1899, trasladando esa estética modernista que viraba lentamente hacia ciertas licencias casi expresionistas.

De esta manera podríamos aseverar que hacia 1893 en Cataluña existían ya dos tendencias muy claras a nivel artístico, una más cercana al plano religioso y confesional y otra llena de artistas más disolutos, más indiferentes a ese aspecto místico, espiritual y conservador tan propio de la burguesía catalana, muy alejados por ende de esa especie de hermandad artística a lo anglosajón que sería el Círcol de Sant Lluc de 1893. Este grupeto de artistas modernistas acogería la máxima modernista de hastío sobre la realidad en forma de evasión espiritual e idealista, a través de una suerte de alucinación colectiva que bebía de las obras de muchos de esos artistas extranjeros ya nombrados como Wagner, Max Stirner, Ibsen, Maeterlinck o Nietzsche. Uno de sus líderes más relevantes sería Jacinto Verdaguer quien en sus poemas plasmaba un toque espiritualista que anhelaba lo eterno muy en la línea del idealismo cristiano como en *L'Atlàntida*, *Al Cel* o *Eucarístiques*. En sintonía con él trabajarían los artistas plásticos Joan y Josep Llimona, Dionis Baixeras, Joan Pijoán, Torres García, Darío Vilás, Josep Clará y cómo no Antoni Gaudí. Sus ideas modernistas distaban del sentido epicureísta de otros artistas para profundizar en un deleite panteísta, de corte conservador y artesanal donde la Fe y la Belleza (conviene tener presente que en todo el arte cristiano el fundamento iconográfico es el símbolo o en su defecto la alegoría, de ahí que esta reinterpretación exista un alto contenido simbolista) compartían protagonismo de una manera un tanto peculiar y con un regusto político también conservador.

Otro de los grandes focos de difusión de la modernidad internacional en Cataluña fue la revista *Luz* fundada el 15 de noviembre de 1897. Esta publicación vino de la mano de Josep María Roviralta y el propio Darío de Regoyos, ambos de por sí muy próximos al modernismo principalmente activo en el caso del segundo quien sería miembro de

L'Essor así como uno de los fundadores del grupo belga *Les XX* como ya vimos. La publicación de 331x128 mm, contaría con grandes colaboradores gráficos como Nonell, Canals y Opisso a la vez que solía dedicar monográficos a grandes artistas como Puvis de Chavannes o Maeterlink (uno de los iconos del modernismo literario del momento en España), así como combinar noticias sobre el contexto simbolista, la vanguardia barcelonesa y alumbrar paralelamente la publicación de la *España Negra* de Regoyos y Verhaeren⁵². Se trató de una primera aproximación a la novedad europea aunque con cierto deje aún regeneracionista, pero como defendía Ramiro de Maeztu la apuesta por lo moderno era en aquel instante ante todo una intención⁵³, y como gran trasmisor de esa intencionalidad la prensa sin lugar a dudas era la mejor aliada⁵⁴.

De las planas e ilustraciones trasmisoras de una estética revolucionaria a los carteles, postales y anuncios publicitarios, toda esa esencia globalizadora de revistas como las citadas fomentarían un ánimo cada vez más radical de crear un nuevo ambiente cultural para Cataluña y más en concreto para Barcelona. Un toque hedonista disimulado en el lenguaje de las formas y la plasticidad de Montmartre que tan líricamente plasmó Rusiñol en su obra “Desde el molino. Artistas catalanes en París”(verdadera crónica de su estadía en la capital francesa y que en forma de artículos se publicarían en *La Vanguardia* en 1892) y en los grabados japoneses, que lograrían influir en las obras de los Casagemas, Picasso, Nonell, Gosé, etc. De tal manera que *Els Quatre Gats* como referencia local y la publicación *Els Quatre Gats* como referencia gráfica funcionarían como reflejo de aquellas vivencias que en París habían ensimismado a Casas, Rusiñol, Utrillo, Clarassó y Canudas. Toda esa iconografía plena de mendigos, bohemios, prostitutas y suburbios tan cercana a la obra de un Bastien-Lepage o un René Billote.⁵⁵

Otras publicaciones que de algún modo seguirían los baremos definidos por *L'Avenç* y *Els Quatre Gats* serían *Catalonia* y *Pel & Ploma*, la primera tendría de vida desde el 25

⁵² Para ahondar en el ideario de la revista me remito a la obra de María López Fernández, *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Instituto de Cultura, Fundación MAPRE, 2008. Obra en la que la autora recopila ciertos artículos de interés como los de A. L de Barán (Josep Maria Roviralta), “Arte Joven” en *Luz*, nº1, Barcelona, octubre de 1898 y del mismo Roviralta, Josep, María “La regeneración estética de España” en *Luz*, nº6, Barcelona, 3ª semana de noviembre de 1898.

⁵³ Ibidem, citando a Maeztu, Ramiro de, “Los libros y los hombres: mi programa” en *Electra*, nº1, 16 de marzo de 1901 y Dicenta, Joaquín en “Germinal” en *Germinal*, nº4, Madrid, 24 de mayo de 1897.

⁵⁴ Ibidem, citando a Utrillo, Miguel, “El cosmopolitismo en el arte”, en *Pel & Ploma*, nº7, Barcelona, 1 de septiembre de 1900.

⁵⁵ Ibidem, citando a Romeu, Pere “A todos”, *Els Quatre Gats*, nº1, Barcelona, 2ª semana de febrero de 1899, Frollo, Claudio, “Desde París-Barcelona”, en *Alma española*, nº20, Madrid, 27 de marzo de 1904 y Utrillo, Miquel, “El cosmopolitismo en el arte II” en *Pel & Ploma*, nº8, Barcelona, 15 de septiembre de 1900.

de febrero de 1898 hasta el 15 de noviembre de 1898 para volver tras un lapso entre el 25 de diciembre de 1899 hasta el 24 de marzo de 1900. La segunda entre el 3 de junio de 1899 en un primer momento hasta el 26 de mayo de 1900 y posteriormente entre junio de 1900 hasta mayo 1901. También simplemente anotar el título de *Joventut* que a su vez sustituiría a *Pel & Ploma* desde febrero de 1900 hasta 1906. Publicaciones en las que se apoyaría por lo tanto la estética de lo moderno para globalizar su lenguaje literario y plástico no sólo en Cataluña, sino en el resto del país donde artistas como Varela aprenderían gracias a ellas los vericuetos del grafismo internacional. En el punto siguiente se tratará más en profundidad el asunto de las revistas gráficas en España.

Resulta interesante como vemos el análisis de lo que significó el modernismo en Cataluña no sólo por su valoración cualitativa (más que evidente) sino por el contenido ideológico con el que apareció usualmente en los campos de las letras, el arte y la sociología y que a su vez definiría con el tiempo el tránsito hacia el *Noucentismo*. Una transición que por supuesto mantendría la esencia ideológica y nacionalista pero que trastocaría el aspecto visual y la cuestión cultural catalana⁵⁶. En todo este proceso estético y social, lógicamente destacarían diversas zonas en la asunción absoluta de los parámetros modernistas, principalmente Barcelona o Sitges donde el calado de las teorías *wagnerianas*, el aspecto tradicional catalán y su fusión con los modelos de nuevo cuño traídos de París convivirían armónicamente.

A pesar de que pudiera parecer más que evidente e inevitable el matrimonio entre política y arte para autores como Ráfols⁵⁷ esta cuestión no se acabaría dando debido al influjo del idealismo y no del determinismo histórico. Era pues la idea misma de novedad la que movía experiencias como las ya citadas, según él, abarcando cronológicamente desde 1890 hasta 1911 fecha en la que fallecería Isidre Nonell y Maragall.

En ese sentido resulta muy interesante también reseñar el aspecto cronológico que traza Ráfols a través de una serie de sucesos y eventos que marcarían el devenir modernista catalán en paralelo al nacional, de tal modo que destacaríamos como acontecimientos relevantes:

⁵⁶ Quizás por esto Josep Francesc Ráfols valoraba en su obra *Modernismo y modernistas*, Editorial Destino, S.L., Barcelona, octubre 1949, la existencia de modernistas más que de modernismo en Cataluña, artistas que definirían ese tránsito desde el realismo o naturalismo hacia el simbolismo y decadentismo con un gran aporte idealista.

⁵⁷ *Ibidem*, en concreto alude al determinismo de Torras y Bages.

1856, los obreros se declaran en huelga general lo que propició una dura represión posterior en Cataluña.

1868, al hilo de la Revolución de 1868 se crea la Asociación Internacional de Trabajadores, se difunde el *Manifiesto Comunista*.

1870, Primer Congreso obrero en el Teatro Lluís Pellicer, se establece de alguna forma una ideología ácrata y comunista obrera por toda Cataluña.

1881, con el Congreso Obrero del Círculo Barcelonés el anarquismo va cobrando cada vez más fuerza.

1890, Se instituye la primera fiesta del uno de mayo lo que provoca varias huelgas y estallidos de petardos.

1891, primera exposición general de Bellas Artes y la segunda de la sala Parés con Casas, Rusiñol y Clarassó. También se publican los primeros números de *L'Avenç* y de *La Veu de Catalunya*.

1892, aparece la *Tradició Catalana* de Torras y Bages, a nivel nacional cae el gobierno de Cánovas del Castillo.

1893, se inicia el proceso de Montjuich, se produce el atentado del Liceo barcelonés, la Sociedad Catalana de Conciertos intensifica la moda por Wagner, se inaugura la segunda fiesta modernista de Sitges y da inicio la guerra de Melilla. El anarquista italiano *Angiolillo* empieza a colaborar con los impresores de *L'Avenç* así como Jaume Brossa. El modernismo está de moda mientras los obreros reclaman su Arcadia feliz.

1894, se ejecuta a los anarquistas implicados en los atentados de la Gran Vía y del Liceo en Barcelona, en la sala Parés se expone *Garrote vil* de Ramón Casas y en noviembre se inaugura el Cau Ferrat con la muestra de dos cuadros del admiradísimo Greco, al mismo tiempo se celebra la tercera fiesta modernista de Sitges.

1895, se inicia la guerra en Cuba mientras Joan Maragall publica *Poesies*. Se funda la revista anarquista *Ciencia Social*.

1896, atentado de las fiestas del Corpus, tercera exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas que es anunciada con un cartel de Riquer.

1897, decreto de autonomía para Cuba y fin de la guerra en Cuba y Filipinas mientras en el teatro Lírico de Barcelona se interpretan insistentemente obras de Wagner. Abre las puertas la taberna Els Quatre

Gats. *Angiolillo* asesina a Cánovas del Castillo en el balneario de Santa Ágeda de Guipuzcoa.

1898, se aplica la autonomía de Cuba y se produce el incidente del acorazado Maine que propicia la guerra de España con E.E.U.U. Regoyos expone en Els Quatre Gats además en el Círcol de Sant Lluc se lleva a cabo una sesión homenaje a Burne-Jones y Puvis de Chavannes. Rusiñol publica sus *Fulls de la vida* mientras se celebra el concurso del cartel para Anís del Mono.

1899, pequeño acercamiento de Cataluña con la capital mediante el movimiento polaviejista. Verdaguer publica *Santa Eulalia*, Riquer realiza su obra *Crisantemos*, a la vez que *La Vanguardia* publica la *España Negra* de Regoyos y Verhaeren. Casas expone en la sala Parés y Ramón Pichot en Els Quatre Gats. Se celebra la quinta fiesta modernista de Sitges y comienza la andadura de la revista *Pel & Ploma*.

1900, es constituida la Lliga Regionalista Catalana, Adrià Gual publica su *Llibre d'hores*.

1901, fallecen Pi y Margall y Josep Lluís Pellicer, queda fundada la Associació Wagneriana catalana al mismo tiempo en Madrid se produce el escándalo clerófobo con la representación de la obra *Electra* de Galdós en el Teatro Español.

1902, gobierno conservador de Silvela, mayoría de edad de Alfonso XIII, unido a sucesos como la huelga general en Barcelona y a nivel artístico la publicación de *Anyorances* de Riquer, presentación del lienzo de Casas *El poble gris*, Gaudí finaliza las obras de Bellesguard y Josep María Roviralta publica su *Boires baixes*. Huelga general en Barcelona en solidaridad con la situación de la metalurgia, último acto del anarquismo.

1903, se forma el gobierno de Villaverde, y el posterior de Maura, en Barcelona Riquer reúne en lujosa edición sus exlibris en paralelo cierra la taberna Els Quatre Gats.

1904, visita de Alfonso XIII a Barcelona, se produce el atentado contra Maura y se firma el convenio franco-español por Marruecos.

1905, atentado anarquista en París sobre Alfonso XIII, se suceden varios atentados en Barcelona, a la vez Domènech y Montaner dirige ya las obras del Palau de la Música de Barcelona.

1906, enlace matrimonial de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg en la celebración se produce el atentado con bomba por parte del anarquista Mateo Morral. Se organiza el movimiento Solidaridad Catalana.

1907, Gaudí finaliza las obras de la Casa Batlló, se representa en la ciudad condal la obra de D'Annunzio *La figlia di Iorio* algo que es sumamente celebrado por la revista *Juventut* y que explica el fervor esteticista en Cataluña en aquellos momentos. Prat de la Riba es elegido presidente de la Diputación Provincial de Barcelona, lo que de alguna manera propicia el fin del modernismo en la región y la vuelta a una suerte de neoclasicismo estatal.

Para finalizar con el ámbito catalán me gustaría hablar brevemente del género pictórico paisajista que en Cataluña también acabaría marginando el mero sentido decorativo en pos de un intelectualismo y una divagación técnica (en un principio impresionista) muy interesante. Esta apuesta era complementaria con esa otra pintura comentada basada en la atmósfera urbana, turbia y parisina pero que sin embargo apostaría por plasmar desde un punto de vista también antiacadémico las costumbres de las zonas rurales y la emotividad de las tierras catalanas. Entre los muchos paisajistas catalanes destacarían Martí Alsina (1826-1894) y Joaquim Vayreda (1843-1894). Este último abriría la senda luminista de otros paisajistas, algunos más interesados en la captación de la luz solar y otros por el resplandor lunar, en el primero de los casos destacaría Francesc Gimeno y en el segundo Modest Urgell entre otros.

Entre ambas tendencias según Ráfols se situarían Nicolás Raurich a la par ilustrador, Darío de Regoyos y sus fusiones entre paisaje y masas impersonales pero no por ello carentes de personalidad e Isidre Nonell (1872-1911).

Este último fue un modernista absoluto pero también quizás el único de estos artistas del paisaje verdaderamente paisajista ya que se formó como tal antes de dedicarse a la figura humana. Junto a Canals, Pichot, Mir y Gual entre otros formó la conocida *Colla de Sant Martí*, donde poco a poco se vería cada vez más cercano a retratar esos tipos tan peculiares de barriadas barcelonesas como la de Somorrostro y hacia la temática gitana, tan del gusto también de artistas como Rafael Barradas por ejemplo. En sus paisajes

quizás se apreciaba un toque más profundo de lirismo que en sus imágenes de la ciudad y sus tipos, mezclando con frecuencia ese lirismo con un ápice de realismo que según Ráfols recordaba en trazo al de Steinlen y a los códigos sintéticos japoneses en su mirada al paisaje.

Como dibujante ese matiz realista y sintético se evidenciaría en sus colaboraciones para *La Vanguardia* y *Barcelona Cómica*. Toda la iconografía parisina era trasladada a sus páginas y a sus pinturas donde la técnica de empaste devendría en una cierta ausencia de volúmenes por lo que el influjo gráfico nipón era absoluto. Esas masas de gente, la grey y lo popular, los gitanos de Vallmitjana acataban un sentido unívoco de la volumetría que haría de su obra un referente para otros artistas nacionales. Tal es así que la propia crítica francesa le bautizaría como el “Goya moderno” y a Ricardo Canals como el “Forain español”, siendo este otro de los modelos gráficos nacionales más “vanguardistas” del momento (y que además colaboraría para *Blanco y Negro* en los años en que Varela era uno de los referentes, por lo que no podríamos descartar un fuerte influjo catalán a través de este y otros artistas como Casas en el artista portuense, amén del referente que supuso para el gaditano la revista catalana *Luz* y la amplia colección de dibujantes de estilo parisino y japonés que trabajaron para ella).

Como paisajista Nonell bebería de Vayreda con un gusto sensual en el tratamiento de la figura femenina principalmente, sus gitanas destacarían por sus pieles oleosas y el modelado de su fisonomía, rasgos de una personalidad que como defendía Ráfols le convertiría en el máximo ejemplo del realismo catalán de fin de siglo, unido a otros dibujantes como Octavio de Romeu, Bonnín, Galí, el ya citado Canals y cómo no el Picasso anterior a París, receptáculo de los influjos de Casas y Pichot y estos a su vez de Lautrec, Steinlen, los dibujos de la revistas *Le Rire*, *Gil Blas*, *Le Mirliton*, el maestro Opisso, Torres García, Marín, etc.

Como se puede apreciar el mismo término modernismo acoge múltiples variantes estilísticas ajenas en algún caso a esa idea preconcebida sobre este estilo que descansa fundamentalmente en el *Art Nouveau* a nivel gráfico o en la obra de Gaudí en arquitectura. Es de alguna forma el modernismo (y en el caso catalán por su calidad y cantidad, mejor que en ningún otro caso en España), una especie de estado anímico propicio hacia lo moderno, a lo hecho al modo de hoy, en cuyo base formal se aceptarían múltiples formatos, siempre y cuando fueran fieles a esa idea; algo similar si

se me permite la comparación a lo que el gran profesor Ángel González usaba para definir el dadaísmo por ejemplo.

Como epílogo final al modelo catalán (al que volveremos a referirnos en posteriores puntos), me gustaría finalizar con un breve análisis de las formas de finales de siglo y que en el ámbito catalán devendrían en el llamado *noucentisme*, como punto final de un proceso iniciado en el premodernismo y que siempre mantuvo una base intelectual y cultural, a pesar de que con este movimiento los puntos de partida del nacionalismo cultural catalán se vieran trastocados. Si partimos de la obra de Josep Reynés y Josep Llimona podremos apreciar que a nivel técnico de manera lenta pero evidente, la forma y la factura moderna derivaban hacia un antiacademicismo total que sin embargo con Josep Clarà se vería cortado en favor de una vuelta a los volúmenes clásicos que encajaría a la perfección con la estética del *noucentismo*. La escultura tomaría el testigo del mensaje plástico en estos momentos de la mano del mismo Clarà, Eusebi Arnau, Pablo Gargallo o Enric Casanovas, muy influidos en un principio por Rodin y Meunier. Junto a ellos Lambert Escaler, Carles Maní o Ismael Smith también apostarían por ese ambiente suavemente modernista pero cada vez más alejado del fervor por el estilo de Mucha tan insistentemente representado por Gaspar Camps, Salvador Alarma o Tomàs Sala. Se trataba de una suerte de tributo final, de canto de cisne a una estética que de manera global gracias a su enorme valor decorativo había calado en las artes decorativas y el diseño de interiores mediante las obras de grandes como Puig i Cadafalch, Antoni María Gallisá, Josep Pascó, Gaspar Homar, José Pey, los Masriera, etc. Un apoteósico final de imaginación y orfebrería que salpicaría a todo tipo de suertes, tales como forjados, marqueterías, mosaicos hidráulicos, mobiliarios, joyería, metalistería y cómo no en el campo gráfico a ilustraciones de libros o revistas, guardas, marcas de identidad como los exlibris, carteles o postales. Todo un espíritu de arte total que Eulogio Varela trasladaría a Madrid bien adoctrinado por la indispensable influencia catalana.

Por su parte y en algún caso de forma paralela, la vertiente gráfica industrial se iba imponiendo gracias a artistas como Xavier Gosé, Pedro Torné-Esquius, Laura Albéniz, los caricaturistas como Pere Ynglada, Luís Bagaría, Josep María Junoy, el citado Ismael Smith en su carrera como dibujante y esporádicamente Eugenio D'Ors. Homenaje póstumo en muchos casos a la estilización valiente de grandes publicaciones foráneas como *The Savoy*, *Jugend* o *Simplicissimus*.

En definitiva preludios de lo que el propio D'Ors ratificaría en su obra *Glosari* publicada por *La Veu de Catalunya* en 1906 y que el mismo autor ratificaría en *La bien plantada* que bajo el nombre de Xenius escribió en 1911 y donde utilizaba a la mujer catalana como espejo de lo que en su opinión había de ser la catalanidad pura. Un sentido de lo catalán enraizado en el mediterraneísmo donde Cataluña era para el autor el epicentro de esa Europa meridional y neo-clásica, tan opuesta a la filia decimonónica por lo nórdico y germano así como a lo medieval. En la que reivindicar las formas clásicas de nuevo de esa Europa mediterránea cuya frontera era Francia (la más nórdica de las naciones mediterráneas). Indudablemente esta cuestión vendría acompañada por una recuperación estética de lo clásico que facilitaba para muchos artistas la transición a la abstracción de las formas como en los casos de Julio Antonio (1889-1919), Manolo Hugué (1872-1945) o Joaquim Sunyer (1874-1956). Como vemos a diferencia de Madrid el tránsito catalán hacia las nuevas formas siempre fue en clave ideológica e intelectual mientras que como comentamos en la capital siempre primaría el gusto modal y por ende superficial.

Para finalizar me gustaría concluir citando a D'Ors en su *Bien Plantada* cuando define a la mujer catalana que tanto inspiraría a la temática de la maternidad posteriormente, con estas palabras:

He aquí, pues, detalles exactos. Tiene la Bien Plantada un metro ochenta y cinco centímetros de altura. De los pies a la cintura, un metro veinticinco, sesenta centímetros de la cintura a la cabeza. En torno a esta inicial desproporción dichosa se agrupan, en el resto, las más acordadas proporciones. Así el pie, no demasiado pequeño, es fino y viviente en toda su extensión, del talón a la punta. Los tobillos parecen anchos, tal vez, pero sólo es a favor de la media blanca. Al andar se adivinan las rodillas redondas, poderosas y perfectas. Y el problema de unir las largas viajeras extremidades con el tronco, que reposa, parece resuelto por la arquitectural natura según un escondido sutil artificio a la manera del que el Renacimiento empleó con la invención de los que se llamaron “duomos”. (Montaner y Simón, 1969)

-En el caso de **Asturias**, resumidamente a nivel artístico cabría mencionar la transición desde posiciones postimpresionistas de José Ramón Zaragoza (1874-1949) y a partir de él de Evaristo Valle (1873-1951), pintor e ilustrador autodidacto con referencias a la obra de Lautrec y de Daniel Urrabieta Vierge, en un ejercicio de sincretismo entre simbolismo y postimpresionismo muy personal, que le acercaría al denominado “miserabilismo” de un Nonell o al del mismo Nicanor Piñole (1878-1978). Artista este un poco más ecléctico que Valle en su regreso al postimpresionismo y en ocasiones incluso al academicismo.

-En el caso de **Madrid**, diremos que la senda que se impondría a finales del siglo XIX sería la llamada por Gutiérrez Solana la “tremendista”, seguidora de esa visión de la España Negra de Regoyos, Zuloaga o Nonell. La situación de precariedad social y económica de la capital había favorecido un tipo de literatura, de fotografía como en el caso de las crónicas fotográficas de Alfonso Sánchez (1880-1953) y de pintura que de alguna forma pretendía plasmar esa realidad en la línea de lo que habían logrado obras como *La Busca* de Pío Baroja. Sería su hermano Ricardo Baroja (1871-1953) uno de los pintores que mejor definirían esa pintura de denuncia de finales de siglo, mostrando un catálogo de escenas de la calle más fidedignas que las de José Gutiérrez Solana (1886-1945) quien en su afán grotesco y goyesco solía entremezclar ficción y realidad con mucha frecuencia, eso sí en un tono sórdido, escalofriante y mágico.

Sin embargo como comentamos en puntos anteriores en Madrid los ecos de los éxitos en el extranjero de Zuloaga y Sorolla propiciarían un repunte de lo folclórico y colorista, quizás mal entendido desde varios sectores de la comunidad artística pero que sin embargo sí contaría con un recorrido mercantil ciertamente relevante, por ejemplo en el caso de estos dos artistas o del mismo Casas gracias a la labor del marchante Durand-Ruel en París. Así muchos artistas decorativistas vieron en Madrid un buen campo en el que polemizar por sus “excesos de modernidad” parisina. Gracias a ese gusto cosmopolita instalado lentamente en la capital se podría apreciar con mayor o menor intensidad las obras de grandes maestros como sería el caso de Hermen Anglada Camarasa (1871-1959) quien se vería enormemente influido por revistas como *Mir Iskusstva* y por la estética de los ballets rusos de Diaghilev cuya influencia en el Madrid de la época sería muy relevante, apostando por una tendencia que no renegaba de la

tradición ni del simbolismo en forma de un decorativismo atroz en ocasiones. Anglada mostraría ese repertorio en la capital hacia 1916 con la exposición celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro. Federico Beltrán Massés (1885-1949), Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942), Gustavo Bacarissas (1873-1971), José María Sert (1874-1945) o Néstor Fernández de la Torre (1887-1938) serían otros buenos ejemplos.

Todos ellos artistas que adaptarían sus propias experiencias en Gran Bretaña, Francia, Alemania o Italia a la realidad plástica europea y posteriormente a la nacional, consiguiendo un impulso definitivo de la modernidad cosmopolita en España. Como fruto de muchas de estas aventuras plásticas a finales del XIX surgirían a la postre artistas que de algún modo se podrían considerar ya como bisagras ante las nuevas vanguardias que asomaban internacionalmente, entre ellos Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), Juan Gris (1887-1927) y Julio Antonio (1889-1919). Gracias a ello se pudo llevar a cabo una convivencia más o menos intensa entre regionalismos, vanguardia y *noucentisme*, yendo de la mano de otros acontecimientos en diversas disciplinas que a su vez también pautarían esa asunción moderna y tardía pero cierta. De tal manera que eventos como la proclama futurista de Gómez de la Serna en 1910 a través de la revista *Prometeo* sería clave, en paralelo a nivel nacional con la exposición de Les Arts i les Artistes o con la apertura de la Sala Dalmau de Barcelona y la presentación del espectacular *Retablo del amor* de Julio Romero de Torres.

En sintonía con esa transición entre el realismo anecdótico, academicismo y costumbrismo hacia la novedad, en la capital hubo a su vez aunque más atenuada una tendencia simbolista, que si bien calaría profundamente en literatura lo haría con un tono menor en las artes plásticas y artes gráficas. Una magnífica prueba desde el ámbito literario lo compondrían las obras de Rubén Darío o Enrique Pérez Escrich entre otros, quienes con frecuencia solían recrear esa atmósfera onírica que se encontraba a caballo entre el simbolismo parnasiano, el wagnerianismo y el mundo de la bohemia madrileña, remedo evidente de la parisina. En ese sentido un buen ejemplo sería la famosa obra de Darío titulada *Los raros. Semblanzas*,⁵⁸ donde el gran poeta amigo por cierto de nuestro Eulogio Varela, realizaba un retrato descriptivo muy *sui generis* de personalidades artísticas y políticas que personalizaban el simbolismo decadente y la ruptura de convencionalismos, apostando en muchos casos por el poder individual de la expresión

⁵⁸ Darío, Rubén, *Los raros. Semblanzas*, Editorial Pliegos, Madrid, 2002, obra publicada por primera vez en Buenos Aires en 1896.

poética en contra del sentido colectivista que de manera taimada se iba filtrando. Son curiosas y bastante gráficas las descripciones de artistas como Camil Maclair, Edgar Allan Poe (al que define Darío como “un cisne inmaculado”), Leconte de Lisle, Paul Verlaine el “saturniano” por excelencia, Villiers de L’Isle Adam “personaje extraordinario y raro”, León Bloy, el poeta Jean Richepin, Jean Moréas gran impulsor del *revival* medieval y que tanto inspiraría a muchos pintores e ilustradores prerrafaelitas (para Darío, Moréas fue “el más poeta de los poetas”), el Conde de Lautréamont, Edouard Dubus, Paul Adam, Max Nordau el gran fustigador de aquellos que consideraban cultivadores del yo, cómo no Henrik Ibsen el “alma amargada hasta la muerte” o Santiago Rusiñol del que curiosamente el autor valoraba fundamentalmente sus poéticos jardines, entre otros muchos más. Junto a estas personalidades artísticas Darío destacaría las semblanzas de Menéndez Pelayo, Jacinto Benavente, Alfonso XIII, Cánovas del Castillo o Emilio Castelar al que admiraba fielmente.

No podemos obviar aún a riesgo de ser reiterativo la influencia que el simbolismo catalán tuvo para muchos artistas que trabajaban en la capital por aquel entonces y que de manera particular conocieron un coto importante en las artes gráficas. El simbolismo en sus muchas facetas fue también en Madrid una fórmula crítica contra los excesos positivistas y realistas en pintura, muy matizado por la literatura lo que con frecuencia devendría en un narrativismo pictórico agudo. Vías del influjo simbolista en España serían las obras de Rusiñol, el grupo del Café Levante, la obra de Néstor Fernández de la Torre y los resabios prerrafaelitas que asomarían en Josep Triadó o Alexandre de Riquer.

A nivel historiográfico con frecuencia y desde la gran exposición sobre simbolismo internacional de 1976, se ha venido discutiendo acerca de la dependencia o ligazón entre simbolismo y modernismo, es decir sobre el hecho exacto de considerarlos independientes o vinculados⁵⁹. Creo a este respecto que la experiencia nacional en el caso de Cataluña nos llevaría a valorar un evidente maridaje entre ambos, llegando incluso a considerar al simbolismo germanófilo, anglosajón, nórdico y de tinte prerrafaelita como elemento constitutivo del mismo estilo modernista como ya puestos en el conjunto de la obra de nuestro artista Eulogio Varela. Si en Cataluña se dieron tres fases claras con una primera pre-modernista, una intermedia esteticista y una postrera

⁵⁹ Es decir decorativismo y simbolismo de la mano, como bien defendería Rafael Benet en *Simbolismo. Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Omega, 1953.

modernista vinculada al decorativismo del *Art Nouveau* y al simbolismo como lenguaje icónico, algo similar ocurriría con el conjunto artístico del mismo Varela. De tal manera que bajo mi opinión ese simbolismo tan literario a nivel plástico habría que considerarlo como un motivo más del modernismo como también aceptarían autores como Benet.

Lo que sí cabría pormenorizar sería el hecho de que en el resto de España a diferencia de Cataluña, el lenguaje simbolista quedaría estrechamente ligado a la decoración mural, como género más cercano a la idea de arte total a través de iniciativas privadas o en su defecto a contados casos de retratos.

En Cataluña la herencia tardo-romántica ayudaría a la definición de pintores como Modest Urgell (1839-1919) o Enric Serra (1859-1918) así como a los comentados pintores de la Escuela de Olot, en su aportación espiritual, mística y religiosa que tanto influiría en la cultura catalana de finales del XIX, propiciando la creación de obras artísticas que se hallaban a camino entre el positivismo y el idealismo. En arquitectura Antoni Gaudí sería el mejor ejemplo (convendría establecer también un nexo de unión con la arquitectura modernista madrileña a partir del influjo internacional y catalán por ejemplo en numerosas obras civiles como las casas de la calle Atocha 47, Infantas 23, De la cruz 16, Plaza de Matute o en edificios religiosos como la Iglesia de la Buenadicha cerca de Gran Vía o el Cine Doré por poner algún caso), a nivel gráfico el comentado Riquer con ilustraciones tan relevantes como las tituladas *Divina Pastora* (1891), *L'Anunciació* (1893) o *Entre Liris* (1890) que sin duda marcarían el carácter prerrafaelita de Varela a la vez, o las aportaciones literarias desde las páginas de *L'Avenç*, de textos como las *Estrofes decadentistes* de Joan Maragall, *El poble mort* de Josep María Jordá, *Amors macabres* de Federico Rahola o el *Macabra vital* de Pompeu Gener. Obras que sumarían matices simbolistas y ayudarían a su difusión en las famosas y comentadas fiestas modernistas de Sitges, en óleos como *La morfínomana* del propio Rusiñol, sus carteles para plafón en el mismo Cau Ferrat, en las ilustraciones para obras de Maeterlinck y para su libro *Fulls de la vida*; un conjunto en definitiva de apuestas simbolistas plagadas de la iconografía particular del fenómeno plagada de cisnes, del poder evocador del azul (que dio título a una obra del mismo Rubén Darío a partir de la afirmación de Víctor Hugo *le art, c'est le azur*), languidez y una belleza fría, glauca, o con los lirios junto a los cisnes...

Sin duda la ilustración gráfica sería un campo más que abonado para el lenguaje simbolista tamizado por un neomedievalismo aclásico y por ende anti-académico que caracterizaría sin ir más lejos los dibujos de Riquer, quien gracias a ese evidente toque linealista y orientalizante lograba un sentido de lo abstracto más palmario que en sus pinturas. Como gran adalid de ese simbolismo anglosajón, Riquer sería uno de los fundadores del Circol de Santa Lluc en 1893 junto a Joan Llimona y Baixeras, además su formación en Londres le dotaría de un conocimiento absoluto de las artes del libro, el cartelismo e incluso de lo literario que solía trabajar con cierta asiduidad. De su mano el arte catalán derivaría hacia una cada vez más palpable tendencia metafísica de lo que beberían también otros como Adrià Gual (1872-1943) o Sebastià Junyent (1865-1908), este último muy imbuido en las ideas de Taine y Ruskin en relación a la fusión entre arte y naturaleza. Muchos de estos artistas dieron un nuevo lustre al modernismo internacional en Cataluña a través de un sincretismo estético que tomaba referentes en lo religioso, el nacionalismo y el mismo lenguaje artístico en particular; de esto sin ir más lejos derivaría la experiencia del Círcol de Sant Lluc, evidente homenaje a las hermandades de artistas tan usuales en Gran Bretaña e Italia y al matrimonio entre lo católico y el símbolo.

A nivel nacional y concretamente madrileño, el simbolismo por ende llegaría de forma más tardía alcanzado ya incluso el siglo XX. Gracias a la aceptación completa de un esteticismo que parecería asumir una gran cuota de modernidad burguesa pero que jamás sería rupturista como bien demostraría la obra *El poema de Armida y Reinaldo* de Eduardo Chicharro (que incluso triunfaría en el foro académico en 1904). De hecho de alguna manera la propia Academia asumiría este lenguaje esteticista para manipular un nuevo lenguaje plástico ajeno en las bases a las ideas del verdadero decadentismo. En esa tendencia cabría citar los nombres de Manuel Benedito (1875-1963), el comentado Eduardo Chicharro (1873-1949) formado con Benedito en Roma y con Sorolla, muy interesado en la temática de la España Negra, lo macabro y simbolista como demuestran sus obras *Dolor* (1912) o *Las tentaciones de Buda* (1916-1921).

Además en el caso de la capital, esta corriente con frecuencia se vería inmersa y mitigada gracias al centro neurálgico que fueron las tertulias del Café Levante lideradas por Valle-Inclán y Ricardo Baroja. Debido al fuerte ascendente de ese modernismo peyorativo se propiciaría un campo cultural modernista que daría cobijo también a modelos más expresionistas como los de Gutiérrez Solana, regeneracionistas como los

de Ricardo Baroja, más internacionalistas como el del mismo Anselmo Miguel Nieto (1881-1964) e incluso las más *valleinclanescas* de Julio Romero de Torres (1874-1930). Tampoco convendría olvidar otros artistas que en Madrid aportarían su visión modernista y castiza a la vez, como Miguel Viladrich (1887-1956), José María López Mezquita (1883-1954) y Xesús Rodríguez Corredoyra (1889-1939).

No faltarían tampoco en la capital ejemplos de esa traducción del modernismo catalán a nivel gráfico como los de la revista *Arte Joven* de Picasso y de Francisco de Asís Soler en 1901, publicación muy próxima al nivel creativo de *Pel i Ploma*, *Jugend* o *Joventut*. Llena de vitalismo e idealismo así como de una estética que hacía acopio de los textos de Valle, Unamuno o Pío Baroja traducidos visualmente gracias a los dibujos de Ricardo Baroja o el mismo Picasso. En otros casos el simbolismo calaría de manera ecléctica con resabios puntuales del *quattrocentismo* italiano, de la estética de Puvis de Chavannes o Carrière y que vendrían de la mano de nombres como los de Francisco Marín Bagués (1879-1961), Ortiz Echagüe, José Ramón Zaragoza, Jiménez Aranda, Virgilio Mattoni, José García Ramos, Joaquín Martínez de la Vega o de Josep María Tamburini, Joan Brull, Juan Luis López, José Garnelo, Fernando Álvarez de Sotomayor, Villegas Cordero o el mismo Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) este último con obras tan simbolistas como *Las walkyrias*.

Al margen de las diversas formas que tuvo el modernismo de calar en Madrid, sí me gustaría resaltar la relevancia que con el tiempo llegaría a tener la **estética wagneriana** en la capital del Estado (más si cabe en el caso que nos ocupa de Eulogio Varela), una transcendencia que compartiría con Cataluña donde incluso se llegaría a crear una Asociación con el fin de divulgar la obra y estética de Richard Wagner⁶⁰. En Madrid los primeros ecos que se tuvieron de la obra de Wagner vendrían de la mano de representaciones de fragmentos de sus óperas que se solían interpretar en el mismo parque del Retiro, aupadas por una burguesía que en su afán por aparentar modernidad y sofisticación seguía así el pulso europeo. Desde un punto de vista musicológico y al margen del calado que tuvo en el espectro social y cultural madrileño diremos que como valora Suárez García los primeros acercamientos en la capital al concepto de música sinfónica orquestal vendrían de la mano de Francisco Asenjo Barbieri y su lucha por la

⁶⁰ Para estudiar la influencia del *wagnerianismo* en Madrid, resulta muy interesante la obra inédita de José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Volúmen I y II, tesis inédita, Universidad de Oviedo, departamento de Historia del Arte y Musicología, 25 de octubre de 2002. Una tesis llena de datos y reflexiones acerca del papel de la mitología *wagneriana* en nuestro país.

restauración musical del país⁶¹. Autor opuesto al modelo armónico germano pero que se convertiría en el primer artista que traería fragmentos de obras de Wagner a Madrid como los de *Tannhäuser* entre 1864 y 1868.

La primera obra que se interpretaría íntegra en Madrid del autor germano fue paradójicamente la más italianizada, *Rienzi* en 1876, tras no calar del todo en el ambiente cultural nacional ni durante la Revolución de 1868 ni durante el llamado Sexenio Liberal entre 1869 y 1874. Los pasos sin embargo a pesar de esto se iban dando lentamente como la consolidación de la Sociedad Española de Conciertos en 1859 y en 1860 la creación por parte de Barbieri de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos que a su vez permitiría impulsar el concepto de música sinfónica en Madrid.

Sería en el Salón del Conservatorio de Música y Declamación de esta Sociedad entre 1862 y 1864 y dentro de un programa destinado a la recaudación de fondos cuando gracias a Barbieri se escucharía en la capital el primer fragmento de una obra wagneriana como el *Tannhäuser*, la marcha de esta obra fue el primer reducto del compositor alemán escuchado en Barcelona y Madrid (en Barcelona sería en la Sala Euterpe en 1862), siendo para Barbieri todo un honor a pesar de su posición contraria haber sido el gran artífice de este evento.

Con el tiempo el propio compositor pediría perdón por haber introducido en nuestro país estas obras habida cuenta de alto nivel de polémica que suscitarían⁶². Posteriormente Joaquín Gaztambide sería el encargado de recoger su testigo y en 1868 interpretaría la obertura de *Tannhäuser* así como usualmente pequeños popurrís que harían las delicias de los aficionados burgueses madrileños, veintidós años antes del estreno de la propia ópera íntegra en el Teatro Real (1890). Curiosamente para la crítica de la época estos acontecimientos cobraban valor debido a la figura de Gaztambide y no a la esencia de la obra wagneriana, algo chocante con respecto al éxito con el que serían recibidas estas experiencias por el público. De ese modo el mismo crítico Fernández Flórez de manera muy gráfica e irónica escribiría: “¡Terrible descripción!, ¡ sin duda Wagner, me dije, ha querido figurar el instante en que en medio del estrago universal

⁶¹ Ibidem, citando a Casares Rodicio, Emilio, “Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo II, Madrid, SGAE, 1999.

⁶² Ibidem, citando a Asenjo, Barbieri, Francisco, “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner” en *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874.

sienten los primeros síntomas del mareo las diversas especies que ocupaban el arca de Noé!”⁶³.

Como valora José Ignacio Suárez García, hacia 1868 la revolución ideológica y artística que propuso Wagner se tendía a vincular con lo que propiciaría la Revolución de este mismo año en España, así que con frecuencia esa noción de tinte socialista, masónico y en cierta forma colectivista que tuvo el maestro alemán en su ideario normalmente era vista con precaución. En ese sentido Josep Anselm Clavé uno de los más acérrimos seguidores del *wagnerianismo* barcelonés y español, siempre tendería a ahondar mediante estas teorías de índole marxista y la idea en sí de la *gesamtkunstwerk* en la propia problemática del pueblo llano y la clase obrera, convirtiéndose en un gran promulgador de cultura para el pueblo, en las tabernas mediante los coros y las charangas. Limando de alguna forma las diferencias entre clases y apostando por el arte total, colectivo y unido en pro de su propia fortaleza y no supeditado a la expresión egoísta e individual de cada arte o de cada artista; preludio de lo que a lo largo de principios del siglo XX marcaría la estética y la forma de muchos movimientos artísticos que proponían la no expresión en beneficio de la forma.

Dentro de sus proyectos como pedagogo, músico y poeta Clavé lideraría *La Aurora* y la primera sociedad coral obrera que fue denominada *La Fraternidad*. En Barcelona sería en 1862 como vimos, cuando se interpretara por vez primera la marcha triunfal de *Tannhäuser* en los Campos Elíseos de Barcelona por la Sociedad Coral *Euterpe*, bajo su dirección. A diferencia de Madrid el éxito fue rotundo y con el tiempo esta marcha llegaría a escucharse junto a los cantos de los obreros.

Volviendo al caso madrileño cabría decir que la crítica musical siempre estuvo principalmente antes de 1868, muy cercana al modelo melódico italiano como lo demostraba la vinculación del Emilio Castelar (crítico musical) con la ópera italiana, más concretamente con la obra de Rossini y más distante con la de Verdi y Wagner. Parte de la culpa de que en prensa no se hablara y que tan sólo en círculos muy particulares se supiese de la obra del alemán sería suya, de tal modo que en la capital la noción sobre este tendía a presentarlo como un músico falto de talento y antimelódico y tan sólo cuando se le mencionaba era para criticarlo por ser contrario al *belcantismo*.

⁶³ Ibidem, cita de Fernández, Flórez, Isidoro, “Madrid”, *Un Lunático* en *Los lunes del Imparcial*, 17-VIII-1874.

Para muchos como Lucherini la apuesta de Wagner era opuesta al sentido abstracto del romanticismo musical y trastocaba la relación entre música y texto, con lo que se acentuaría esa tendencia a la crítica negativa durante la década del 60 lo que devino incluso en una manera de apelar a sus composiciones como “música del porvenir” en tono peyorativo, cercana al intelecto pero no al alma, según muchos de sus detractores españoles. Situación paradójica si la comparamos con la aceptación que tendría en media Europa por aquel entonces, siendo nuestra postura muy acorde con la línea timorata y tradicional de nuestra nación en lo que concierne a la aceptación de lo nuevo.

Según el autor sería la revista *La España Musical* de Barcelona el único reducto de defensa de las teorías de Wagner por aquel entonces, a través en muchos casos de la figura de Pedrell. Dentro de un marco en el que se intentaba a la par crear un modelo definitivo para la ópera nacional cuestión que se vería dificultada por este arduo debate entre el favoritismo por lo italiano o por el modelo germano. Como vimos anteriormente tan sólo *Rienzi* era admitida por la crítica madrileña por ser como comentamos la más italianizada de sus obras y por lo tanto digerible en esa pugna intelectual contemporánea entre lo nórdico o lo mediterráneo. El mismo Pedrell en su artículo “La música del porvenir”⁶⁴, ponía en valor a Wagner por aportar algo innovador a la música de su país a diferencia de Rossini por ejemplo, quien tan sólo había ahondado en el sentido melódico italiano sin más. Otros como el crítico Fétis nunca valoraron ni hallaron esa innovación en él, sino más bien una aberración contra la tradición, compleja y por ende egoísta e insana para el mismo espectador en la línea de lo que en pintura habían logrado un Peter Cornelius, Raubach, Schnorr o Bendemann aunque en estos sí hallara mérito paradójicamente.

Tras el reinado de Isabel II ese estigma de “música del porvenir” entendido como confronto irónico a la idea de “obra de arte del futuro” wagneriana y al intento por profundizar desde la música en la verdad dramática del texto literario, se achacaría también a otros artistas como Berlioz, Verdi y Liszt, con lo que la tendencia crítica de los 60 tendente a enfatizar la dicotomía entre escuelas se mantuvo.

Desde 1869 a 1876, la inestabilidad dificultaría los estrenos de obras hasta la Restauración Borbónica de 1876 y la creación de la Constitución, con lo que el Teatro

⁶⁴ Ibidem, recogiendo las palabras de Felipe Pedrell en “La música del porvenir” en Vidal y Roger, Andrés, *Almanaque Musical de 1868*, Barcelona, Casa Editorial de A. Vidal, 1868.

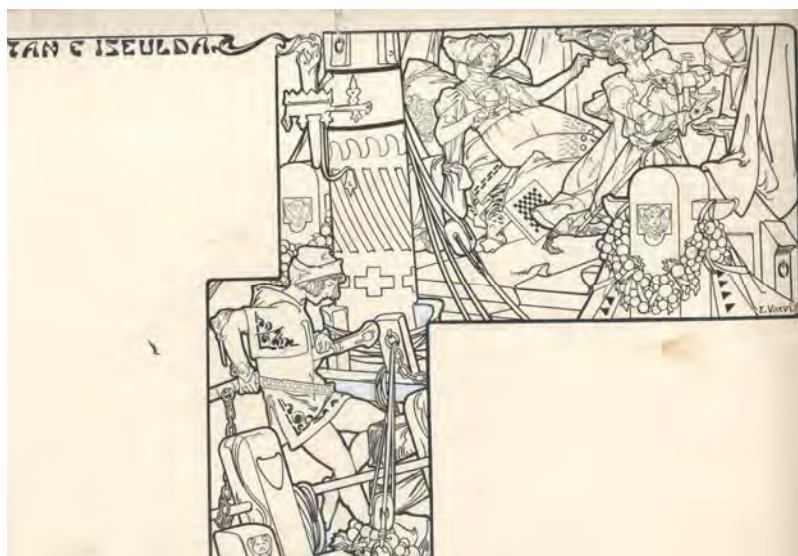
Real perdería bastante fuelle en la vida cultural madrileña. El comienzo de la recuperación comenzaría a vislumbrarse con el gobierno de Amadeo de Saboya y con la venida de la 1ª República y posteriormente ya en el reinado de Alfonso XII. Sería en 1876 con la proclamación constitucional cuando se darían las bases para el estreno con garantías de *Rienzi* el 5 de febrero. Todo ello coincidiría con la etapa de Jesús Monasterio como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid, la institución más relevante de difusión de la obra wagneriana en la capital durante el siglo XIX. Entre 1869 y 1876 por lo tanto, se interpretarían en Madrid un buen puñado de fragmentos de obras del compositor germano como el preludeo de *Lohengrin* en mayo de 1869, la obertura de *Tannhäuser* en el verano del mismo año, la obertura de *Rienzi* en 1871, en 1873 de nuevo esta última más la de *Rienzi* y la marcha de *Tannhäuser*, en 1875 el coro y marcha nupcial de *Lohengrin*, etc.

El público se mostraba en principio reacio por el ascendente de la crítica en su criterio pero lentamente iría albergando simpatías por estas piezas a fuerza de escucharlas, aunque como acertadamente señala el autor la ignorancia entre el público burgués madrileño que asistía al Retiro o al Teatro Real y al Príncipe Alfonso era tal que hasta Beethoven era un desconocido. Por otro lado en este mismo periodo en Barcelona la inexistencia de una institución como la Sociedad de Conciertos propició que las representaciones wagnerianas fueran menores y que recayeran en manos de “agrupaciones camerísticas” lideradas por A. Clavé. A diferencia de Madrid en Barcelona eso sí el gusto por Wagner estaba ligado a una burguesía intelectual definida por profesionales liberales lo que permitiría que la música wagneriana pudiera infiltrarse en varios círculos de Barcelona como aquellos ligados a la Institución Libre de Enseñanza y al *Krausismo*. Muchos literatos como Emilia Pardo Bazán descubrirían a Wagner en su caso en Viena allá por 1872 y muchos pintores⁶⁵ como Rogelio de Egusquiza, lo que demostraba la virulencia de esta moda no sólo en Madrid o Barcelona sino también en zonas como Cádiz y Bilbao. Pero sería en Barcelona desde la época del Sexenio Liberal cuando de manera más placentera y grata las altas élites catalanas comenzarían a disfrutar del compositor alemán apoyado sin duda por la campaña a

⁶⁵ Ibidem, refiriéndose a De la Revilla, Manuel, en “El naturalismo en el arte”, *Revista de España*, tomo LXVIII, nº270, 1879

favor de la ya citada revista *La España Musical*, lo que degeneraría en un futuro en un fervor generalizado pro-wagneriano, que nacería con los seguidores revolucionarios de Prim y los intelectuales del Ateneo así como con el mismo Giner de los Ríos o con los adeptos a las teorías del alemán Kraus.

Estos grupúsculos intelectuales de Madrid y Barcelona, liderados por críticos como Antonio Peña y Goñi, José de Castro y Serrano, Felipe Pedrell, Clemente Cuspinera, Antoni Opisso, Andrés Vidal Llimona y por la revista barcelonesa *La España Musical* antes citada, serían pues los grandes motores de la moda wagneriana en España.



Eulogio Varela Tristán e Iseulda, Blanco y Negro, n°694, 20-8-1904.

Del seno mismo de estos círculos se derivaron una serie de escritos que también fomentarían el fervor por el artista germano como en 1869 la publicación en *La España Musical* del controvertido artículo de Wagner “El judaísmo en la música” que tantas interpretaciones provocaría o el del mismo Pedrell “La música del porvenir” recogido en el *Almanaque de 1868*. Otro texto importante fue el de Camps i Soler también aparecido en *La España Musical* titulado “Carta trascendental sobre la misa solemne de Rossini” donde volvería a la comparativa entre el modelo clásico y el nuevo germano, alabando a Wagner y a Rossini como futuros adalides de la música del futuro.

En 1870 Opisso escribiría “Dinorah y Sonámbula”, además durante esta década del 70 habría varias polémicas en los medios y revistas con respecto al modelo alemán habida cuenta del auge en popularidad de las obras de Wagner entre el público a pesar de la reticencia del círculo de teatros y ambientes musicales a la hora de admitir la valía de sus obras. Entre las publicaciones que más pábulo le dieron a esta cuestión estarían la citada *La España Musical*, y otras como *La Ilustración Española y Americana*, el diario *El Imparcial* o *La Ilustración de Madrid*. Críticos como Peña y Goñi, Opisso o Pedrell se erigen como grandes defensores del alemán lo que presentaba a Wagner como una “fantasmagoría; un ser sobrenatural, especie de Anticristo, que ejercía sobre la masa general del público la atracción de lo desconocido”⁶⁶. En autor teutón tras el comentado estreno de *Rienzi* se acabaría ganando al público casi en su totalidad, tras haber conocido el prelude de *Lohengrin* y la obertura de *Tannhäuser*, eso sí ganando adeptos en su vertiente sinfónica, no en la ideológica que muchas veces se utilizaría en su contra puesto que Wagner como otros muchos artistas de la época era masón. Quizás el gran detractor de su obra en aquel momento sería Asenjo Barbieri, paradójicamente maestro a partir del cual se oyeron los primeros acordes de música *wagneriana* en España. Los desafíos entre partidarios y detractores del maestro germano en aquel instante llegaron hasta Italia donde varias revistas musicales criticaron agriamente la posición pro-*wagneriana* de *La España Musical*, que en la línea del alemán entendía que el exceso de banalidad de la música italiana no beneficiaba para nada la búsqueda de la esencia dramática del hecho musical, sin desviar la atención del público del poema dramático.

Con este ambiente en Madrid y en otras muchas zonas se iría acrecentando esa moda germanófila de la que el modernismo plástico y literario se hizo eco a principios del nuevo siglo, cuestión que con el tiempo también conocería matices y posicionamientos contrarios surgidos desde un renacimiento literario contrario a los gustos parnasianos y decadentes, así como de una moda por lo nórdico en beneficio de una suerte de renacimiento latino en el que la tradición volvería a ser la gran protagonista en el caso madrileño a través de escritores como Marciano Zurita por ejemplo.

Otro de los aspectos relevantes en el ámbito capitalino sería la amalgama de estilos y escuelas **literarias** que convivirían a finales de siglo, con un gran protagonismo para el

⁶⁶ Ibidem, recuperando el artículo de Peña y Goñi, Antonio, “El *Rienzi* de R.Wagner y la música del porvenir” aparecido en *El Globo*, II, 317, 12-II-1876.

modernismo de la bohemia decadente.⁶⁷ Dentro de tal marco, la denominada bohemia, sería sin lugar a dudas uno de los hitos más relevantes por su posición contra todo tipo de canon, su apuesta por la idea del arte por el arte, su rebeldía y esa sonrisa truncada que como casi siempre mostraban sus componentes al verse sometidos al látigo de las élites y sus gustos.

Muchos de ellos vivieron en la marginación mientras que otros lo hacían entre tertulia y tertulia en el Madrid de finales de siglo, abrazados a los modelos parnasianos y decadentes entre los que el estilo modernista era asumido calurosamente como en el “bohemia divino” que sería Rubén Darío. El propio Enrique Pérez Escrich en su obra *El frac azul* (1864) definía muy bien lo que significó la bohemia en Madrid cuando escribía “la vida bohemia, como dicen los franceses, apenas se comprende en provincias, pero en Madrid ya es otra cosa porque Madrid es el inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España”⁶⁸, es en esa gran Babilonia ibérica donde la leyenda de los desarraigados cobraría más relevancia que su propia historia.

El modernismo y el decadentismo de los bohemios eran fundamentalmente dos causas de la relación plástica y literaria entre el arte y la sociedad con que la bohemia nutría sus obras. Autores como Rafael Cansinos Assens, Henri Murger, Manuel Machado, Armando Buscarini, Baroja (antes de su radical giro hacia lo tradicional) o Alejandro Sawa (el gran bohemio), exponenciaban en sus obras la individualidad del artista por encima de la normativa, ligando la idea de vivir y producir de una forma absoluta, como se desprende de las palabras de Sawa en su magna obra *Iluminaciones en la sombra* (1910): “Vivir no es mostrarse siempre de un humor plácido, sino algunas veces irascible... Vivir es tener un hígado con bilis y un cerebro con pensamiento y un corazón que ritma sus latidos al compás de todas las brisas y todos los huracanes de la vida”. En la misma línea la famosa *Luces de Bohemia* (1920) de Valle-Inclán a modo de epílogo de la obra anterior suponía una radiografía excelsa de esa conjugación de modernismo, bohemia, burocracia y anarquismo del Madrid más humilde y “vivo” del momento. España y Madrid como capital de esta, aparecía entre sus páginas como un retrato

⁶⁷ De lo que respecta al mundo de las letras y la situación social en Madrid posteriormente dedicaremos un ítem particular debido a la relevancia que esto tuvo en la formación del joven Eulogio Varela.

⁶⁸ Citado en la obra de Esteban, José y N. Zahareas, Anthony, *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*, Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota, Biblioteca Crítica de las literaturas Luso-Hispánicas, 7, Madrid, 2004.

grotesco y caricaturizado de la modernidad europea, un Madrid “absurdo, brillante, hambriento”. En el que el arte era sinónimo de pobreza so pena de convertir el objeto artístico en mera mercancía y por lo tanto alejarlo de su función primaria y nacida de la misma conciencia.

Esta escuela alienada y tan productiva que tanto hizo por trastocar el perfil de la misma ciudad incluso, se caracterizaría en resumen por la rebeldía aparente, la marginación de buena parte de sus elementos y su aceptación siendo aquí donde reside su relevancia de aspecto estético moderno, entendido como sinónimo por lo tanto de libertad. Modernidad y bohemia unidas junto al trasunto gráfico que fueron las revistas ilustradas, dieron vida a aquellas palabras en las que de manera institucional casi, los bohemios proclamaban “venimos a propagar y defender lo nuevo, lo que el público ansía, lo moderno, lo que en Europa es corriente y aquí no llega por miedo a la rutina y tiranía de la costumbre”.

A pesar de esos rasgos comunes sí es cierto que las opiniones en ocasiones de los afectados podían variar con respecto al significado mismo de bohemia, pero en todos ellos la modernidad siempre estaría subyacente de alguna manera, aunque la misma noción de modernidad también y por su parte llevara implícita una no poca parte de contradicción. El mismo Juan Gris, madrileño de cuna, fue un bohemio, anarquista, defensor de aquella máxima que rezaba que “la inspiración porque es anárquica, la carcajada porque es asimétrica”. Un elemento plástico radical que tuvo que emigrar a París en busca de un acomodo que en su ciudad le era demasiado caro, él como otros hallaría en el arte la oportunidad de cambio contra lo establecido, contra la burguesía pero irremediabilmente incrustados en su mismo seno maternal, funcionando como una conciencia limpia de esta.

En el Madrid de la época desde 1880 hasta 1920 aproximadamente la bohemia artística arrastraría con ella la estética de los cabarets, los burdeles, los café cantantes y cómo no la de la Belle Époque. Aunando todo tipo de seguidores ya fueran romanistas, simbolistas, decadentes, anarquistas, pintores u ocultistas en un conjunto que con frecuencia devendría en el mero hedonismo, aunque en estos casos siquiera perdiese su noción combativa. Todas las visiones eran en definitiva parte de la bohemia, conformando “un proletariado intelectual”, para el que sería necesario a su vez un análisis de otras fuentes opuestas en pos de la objetividad habida cuenta del exceso

bohemia de egolatría y su excesivo prurito a la hora de narrar desde la propia experiencia.

En definitiva ante una sociedad como la madrileña que en plena Restauración consideraba el hecho artístico como algo carente de valor, las distintas ramas de la bohemia clamarían desde el campo artístico por desafiar a la sociedad, su hipocresía, mezquindad, a la realidad y al poder burgués, a sabiendas de su derrota en una actitud “quijotesca” social y estética⁶⁹.

En la década del 20 como ocurrió en Cataluña, la deriva del modernismo propiciaría la aparición de nuevas estéticas que desde el campo artístico y literario jamás se separarían de la manida noción de modernidad y novedad. Un autor cuyas ideas estéticas aportarían mucho en este momento en el caso de Madrid sería Ramón Gómez de la Serna, auténtico vocero de la modernidad que siempre se movería entre la fuga hacia la novedad y el sentido nostálgico derivado de la imposibilidad de no alcanzarla⁷⁰. Cabría recordar que en esta década el modernismo cuya época dorada había pasado durante la primera década, tocaba a su fin y en la capital el vacío exigía nuevas tendencias que colmaran ese gusto por la sofisticación vacua, mendiga sin embargo de la tradición.

Con Gómez de la Serna, y sus artículos para *Prometeo* en 1908, se atisbaba ya un sentido revolucionario que con el tiempo aminoraría, recalculando su estrategia de negar el todo como en su artículo “Mis siete palabras” que aparecería en la citada revista en 1910. En ese sentido Ramón en cierta manera devendría de la bohemia en un primer instante al apostar por la subversión anarquista del arte mediante una creación desde la nada. La vanguardia para él conllevaba la fórmula idónea para corregir la desgracia de Occidente y en ese magno proceso el artista como creador, dejaba de ser un intermediario entre las ideas y lo sensible para erigirse en el descifrador de lo oculto, en una suerte de redentor mesiánico.

Quizás por ello su apuesta por la novedad sería brutal hasta tal punto de emparejarse al futurismo de Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), aunque nunca compartiera ese fervor por el progreso de este, sí reivindicaría la novedad como única manera posible de acomodo a la vida real. Así arte y vida irían de la mano en su estética gracias a un

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Para la estética de Ramón Gómez de la Serna me he basado en su obra *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Edición de Ana Martínez Collado, Colección Metrópolis, Editorial Tecnos, Madrid, 1988.

vitalismo de claro influjo *nietszcheano* al contrario que José Ortega y Gasset (1883-1955) quien impulsaría la idea de ruptura entre ámbitos. Gómez de la Serna llegaría a rozar la noción del arte por el arte como consignaba a menudo en las famosas tertulias del Café Pombo, y con ello la vanguardia más beligerante habría de modular desde el seno mismo de la sociedad la forma definitiva de esta, por eso defendía que “la revolución del arte es permanente, abre su oficina con cada nuevo Sol”, a diferencia de las revoluciones sociales o políticas.

Tanto fue el clamor de Gómez de la Serna por partir de cero que al igual que las vanguardias plásticas ideó un lenguaje nuevo, más allá de la lógica, en busca de lo indecible donde el azar, el juego y el humor cobrarían especial relevancia. En el *ramonismo* los objetos y la realidad planteaban nuevas relaciones y afinidades a partir del juego, siguiendo en cierto modo las palabras de Baudelaire cuando entendía que el perfecto *flâneur* era el príncipe del incógnito, el poeta de las multitudes y el niño.

Hacia 1930, la nueva realidad artística nacional e internacional propiciaría que Gómez de la Serna se alejara definitivamente de lo sensible, en sintonía con movimientos como el dadaísmo, dentro de una corriente que basaría su concepto de lo artístico en lo colectivo e impersonal, más allá del añejo gusto por la expresión individual del Romanticismo o el Simbolismo.

Como ya comentamos a nivel artístico a partir de 1920 en Madrid se alternarían estas corrientes más rupturistas y acordes con la realidad europea junto a otras más frívolas y hedonistas que además convivirían con algunos brotes vanguardistas. Debido a la trascendencia del contexto socio-cultural en la capital y su ascendente en el fenómeno artístico entramos a continuación en un estudio específico y más profundo de estas cuestiones. Valgan en este sentido las ilustres palabras de Pedro Laín Entralgo como preludio gráfico:

Madrid en el inconsistente escenario en que se actualiza de continuo la historia regular de España. Quiero decir los días en que el español no se ha echado al monte. Madrid, es pura actualidad viviente, vida histórica montada al aire, sin el soporte de una naturaleza vegetativa densa y mollar, sin posible reposo en una tradición aplomada y mansamente eficaz bajo las voces del trabajo cotidiano. Madrid es una ciudad artificial, construida de súbito más bien que nacida con pausa, y por artificial, nerviosa, mudadiza, Madrid es todo eso y sin embargo...

Pedro Laín Entralgo en *La generación del 98*, 1947.

Ya desde el siglo XVIII Madrid se convertiría en una ciudad que desarrollaría una doble política, por un lado la de la Corona y por otra una municipal que a menudo devendría en una dualidad utilitaria en arquitectura y urbanismo. Sería a partir de este momento cuando la capital que hasta entonces había sufrido un evidente retraso con respecto a otras capitales europeas conocería la creación de nuevas obras públicas, edificios benéficos, alumbrado, centros militares y culturales, etc. Se amoldaría en una palabra al concepto de *Residentztädt* europea, como lugar de acogida de una monarquía europea que apostaría por una política urbana muy particular, consistente en aunar lo útil con lo bello.

Fue en este momento cuando se erigirían cuatro ejes marcados por el norte (los barrios de Salamanca y Argüelles), al oeste (Palacio Real), sur (entre la ciudad vieja y el río) y el este (paseos y alameda de Atocha a Recoletos). Con ello la fisonomía de la capital se adaptaba a una nueva relación entre el centro y la periferia con edificios y construcciones emblemáticas como el Puente de Toledo, la Puerta de San Vicente, el Cuartel del Conde Duque o el Hospital de San Fernando.

La tradición barroca castiza se fusionaría con los resabios del barroco italiano y francés de sesgo cortesano, cercenando la evolución del arte nacional a favor de un lenguaje neoclásico que vendría de la mano de artistas extranjeros como Juvarra, Sachetti, Carlier, Sabatini y otros nacionales como Hermosilla, Ventura Rodríguez o

Villanueva. Como vemos ya desde el siglo XVIII Madrid era una ciudad acostumbrada a equilibrar el cosmopolitismo europeo con la tradición en forma de un eclecticismo que se mantendría durante el siglo XIX a pesar de los avatares desgraciados del país y de la propia capital.

De esa manera la enseñanza académica por parte de la Real Academia de San Fernando (1752), la nueva estética industrial de la arquitectura del hierro, el gusto neomedieval defendido por la Escuela de Arquitectura y el puro eclecticismo, se daban cita en un paisaje urbano cada vez más complejo y contradictorio. Todas estas alternativas se dieron en las demás disciplinas artísticas también, unido a los acontecimientos trágicos que asolarían la ciudad tales como la Guerra de la Independencia (1808-1813), la llegada del absolutismo de Fernando VII y el academicismo (1814-1833), el auge liberalista y la irrupción de nuevos estilos en el reinado de Isabel II (1833-1868) o la revolución y la posterior Restauración con Alfonso XII; etapa en la que Madrid al fin lograría en cierto modo equipararse al resto del continente entre 1868 y 1898.

Bajo el reinado de Isabel II el anterior racionalismo ilustrado sería sucedido por un lenguaje romántico que anhelaba la recuperación en arquitectura de los modelos autóctonos como oposición al neoclasicismo. De ahí que la lectura historicista y el revisionismo alcanzaran tanto auge de manos de arquitectos como Arbós y Tremanti, el Marqués de Cubas, Velázquez Bosco, Jareño, Pascual y Colomer, etc.

Se trataba pues de recuperar de todas las fuentes lo mejor, “lo verdadero, lo bueno y lo bello”, unido el empirismo filosófico de Kant mediante un eclecticismo que sería fomentado entre otras por instituciones como la citada Escuela de Arquitectura (1844) en la capital. A ello ayudarían escritos y publicaciones como la de José Cabeda *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana*, o revistas tales como la *Revista de Bellas Artes*, *El arte* y *La Arquitectura española*.

Esta cuestión se traduciría en un paisaje urbanístico y arquitectónico de la ciudad plagado de referentes sintácticos diversos en muchos casos alejados en el tiempo, como el Palacio de Congresos de corte neoclásico, la Catedral de la Almudena en un principio concebida bajo estilo neogótico, el Palacio del Marqués de Salamanca o el Cementerio

del Norte⁷¹. Uno de los estilos que más influjo tendría dentro de ese eclecticismo sería el neo-mudéjar, arquetipo del pintoresquismo neo-árabe y marca estilística de España en el extranjero a través de las Exposiciones Internacionales de la mano de Lorenzo Álvarez Capra, Juan Bautista Lázaro, o los ya comentados Marqués de Cubas y Francisco Jareño y Alarcón. Este estilo fue muy valorado gracias entre otras cosas al estigma artesanal que conllevaba, muy de moda e impulsado por las teorías de Ruskin o Morris así como por su carácter nacionalista, historicista y sencillez. Como vemos la importancia del *revival* en Madrid fue enorme y cómo no afectaría al resto de manifestaciones plásticas entre ellas a la ilustración gráfica que en Varela conocería un referente absoluto.

Al mismo tiempo las corrientes estéticas propias de la Revolución Industrial y provenientes de Gran Bretaña fundamentalmente, también calarían aunque en menor medida. Fuertemente vinculadas al ascenso burgués y a la necesidad de dar respuesta urgente al crecimiento demográfico, así como a conseguir mayor rapidez en las comunicaciones, de ahí que de esta época fueran la construcción de las grandes estaciones de ferrocarril como las de Atocha, la Norte y la de Delicias. Ligada también a esta arquitectura del hierro y a aquellas premisas nacerían gran cantidad de mercados de abastos como el de San Miguel, la Cebada o el de Mostenses.

Junto a estos factores arquitectónicos el semblante de Madrid en época isabelina se vería modificado a su vez por los nuevos desafíos urbanísticos, hijos del crecimiento económico y demográfico así como de la llegada de un canal de aguas propio y una red de ferrocarriles nueva. A resultas de esto surgirían las reformas urbanas del interior de la ciudad como la de la Puerta del Sol, la Plaza de Canalejas o la creación de la Gran Vía y sobre todo el ensanche llevado a cabo por Carlos María de Castro. De esa manera la capital se ponía a la altura de otras ciudades europeas al mismo tiempo que reflejaba el ascenso burgués y el ocaso de la aristocracia.

Sin embargo, la realidad social de la calle era contraria al aspecto cosmopolita de la misma, Madrid era en aquel momento una urbe repleta de focos de marginalidad que en

⁷¹ Para entender el desglose de estilos arquitectónicos en Madrid durante este momento recomiendo la lectura de las obras de Azcárate de, José María, *Neogoticismo del siglo XIX en Madrid*, la de Gómez-Morán, Mario, *Historia de la arquitectura española. Arquitectura del siglo XIX, del modernismo a 1936 y de 1940 a 1980*, Tomo V, Gaya Nuño, Juan Antonio, en *Ars Hispaniae*, tomo XIX, o evidentemente alguna de las obras de Pedro José Navascués como “La arquitectura española del siglo XIX, Estado de la cuestión”, en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº2, 1990 o “Reflexiones sobre el modernismo en España” en *Boletín académico*, nº9, 1988.

algunos casos incitarían proyectos utópicos a la manera de los de Howard, Owen, Fourier y sus falansterios o el de Cabet y su *Icaria*, como sería el caso de la famosa Ciudad Lineal de Arturo Soria, proyecto grandioso y utópico que quedaría reducido a su mínima expresión en la práctica⁷². El verdadero rostro de Madrid, era el de una capital degradada, buen espejo de las desgracias nacionales y que tan bien supieron plasmar Gutiérrez Solana, Sawa o muchos de aquellos intelectuales que retrataron fielmente el mundo de la mendicidad, las víctimas del paro obrero y las consecuencias de las huelgas.

Los llamados regeneracionistas intentarían en este contexto aunar de manera definitiva el arte con la poesía y la protesta, tal paradigma era constante en las tertulias madrileñas de sus cafés donde los Dicenta, Baroja, los hermanos Sawa, Ramiro de Maeztu, Benavente o Unamuno trataban asuntos de actualidad e intelectuales a tenor de las ideas y obras de los Whitman, Verlaine, Baudelaire, Kropotkin, Bakunin, Nietzsche y demás. Era como cometamos unos párrafos más atrás, la bohemia parisina trasladada a Madrid, dispuesta a la rebelión pero sin desdeñar lo bello, proscrita por un gobierno corrupto como el de Cánovas del Castillo y donde los diarios así como los pasquines resultarían esenciales en la difusión de ideas alternativas a la pose oficial.

En ese sentido cabrían destacar publicaciones como *Quijote* (1892-1903), *Germinal* (1897-1899), *Vida Nueva* (1898-1900), *La vida literaria* (1899), *Alma Española* (1903-1904), *Helios* (1903-1904) o *La anarquía literaria* (1905). La revolución que proponían consistía en la comunión entre literatura y poesía en pro de la dignidad humana y en contra de aquella “gente vieja” que eran tan sólo como decía Ernesto Bark “papel de Carnaval”. Aquella bohemia intelectual era la “aristocracia del saber” como defendía Darío, idealistas y perdidos de la literatura oficial, los “holgazanes en prosa y los desvengorizados en verso”, según Gómez Carrillo.

Algunos intelectuales y escritores quedarían con el tiempo como víctimas de su propia corrupción y alejados de la bohemia como fueron los casos de Azorín, Maeztu o el mismo Unamuno, aunque los encendidos debates se mantuviesen en las páginas de

⁷² Por su relevancia para el estudio del proyecto de Arturo Soria recomendando las obras de autores como Fernando de Terán, “Revisión de la Ciudad Lineal: Arturo Soria” en *Arquitectura*, nº 72, 1964, George R. Collins, *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, Revista de Occidente, 1968 y de Carlos Flores.

aquellas revistas citadas de forma convulsa en ocasiones⁷³. Muchos otros consideraban aún que España estaba dormida y no muerta, proponiendo una “estética libre e innovadora”, donde la lucha había de darse en el frente social contra la rutina del arte, el clericalismo y la costumbre. La libertad del alienado debía reclamarse en el libro como entendía Dicenta, pero también en el escenario, en la tribuna y en todo aspecto cultural de la sociedad, alzando la voz y negando el silencio condescendiente.

El Madrid de los alienados era la apuesta para el futuro bajo el signo del escepticismo y la ironía como refrendaría Alejandro Sawa cuando comentaba “La gente española se apresta a celebrar en 1908 el aniversario de su independencia. ¿Independencia de qué?, ¿independencia de quién?”, “Acabo de conocer a un español bien educado. Dios mío, ¿si será cierta la desaparición total de este pueblo?” o “...Quiero al pueblo y odio a la democracia. ¿Habrá también galimatías con esto? Está visto que a cada instante he de volver sobre mis palabras para hializar su alcance. Pero yo he querido decir que no concibo en política sistema de gobierno tan absurdo como aquel que reposa sobre la mayoría, hecha bloque, de las ignorancias”.

Entre los muchos textos que definen gráficamente esta visión heroica de la capital podríamos destacar los de Azorín, *Bohemia. Cuentos. Fragmentos de un diario*, Francisco Villaespesa *Bohemia*, Enrique de Mesa *La ronda de las ciudades. Madrid, La novela de un literato* de Rafael Cansinos Assens o *Madrid callejero* de Gutiérrez Solana⁷⁴. Definían un semblante urbano perfilado por problemas endógenos como el hambre y la marginalidad que también serían protagonistas en los dibujos y pinturas de Ricardo Baroja, Francisco Sancha y otros muchos en los que esa *lucha por la vida* que definiría Pío Baroja se teñía frecuentemente de melancolía y frustración. Una frustración que como dijimos buscaba en París un bálsamo de intelectualidad entre tanta mediocridad nacional, conformando a sabiendas o no, una nueva estirpe elitista pobre pero intelectual.

Para finalizar este paseo por el Madrid en el que vivió Varela, me gustaría rescatar unos textos muy definitorios de este semblante capitalino de Eusebio Blasco y Julián

⁷³ Para más información derivó a Sawa, Alejandro *Iluminaciones en la sombra*, prologada por Iris M. Zavala, opus cit, p. 57, donde la autora señala y cita a otros autores como Paniagua, Domingo en *Revistas culturales contemporáneas*, Madrid, Punta Europa, 1964; así como a Guillermo de Torre en “La generación española de 1898 en las revistas del tiempo” en *Nosotros*, 15, 1941, entre otras obras.

⁷⁴ Son a mi parecer algunos de los textos más interesantes reproducidos en AAVV, *Madrid entre dos siglos: Modernismo, bohemia y paisaje..*, opus cit, p.47, edición de Antonio Jiménez Millán; buenos ejemplos para entender esa otra cara de la capital en época de la Restauración.

Besteiro, textos un tanto escépticos si cabe con respecto a la regeneración prometida del país y por ende de su máximo reflejo urbano, Madrid.

Con las coronas fúnebres y las castañas asadas se inaugura el invierno madrileño, el más animado de Europa o sea en Londres, Berlín, Viena, San Petersburgo, la season (en español estación) de invierno no empieza hasta marzo. El mundo elegante pasa el otoño y parte de la estación invernal en el campo.

Aquí comenzamos a divertirnos ahora hasta el mes de mayo, en que hay que empezar a pensar en las diversiones del verano. ¡Madrid se divierte siempre!.

Oiréis decir que no hay dinero, que los negocios van mal que el comercio está perdido que esto no puede seguir así.

Y sin embargo, sigue. Se hace el abono del Teatro Real, va la gente a los lunes y los viernes de moda de la Comedia, no falta nunca público en la última del Apolo, las corridas de novillos atraen tanta gente como las de toros, los cafés están siempre llenos y la Puerta del Sol y la plaza de la Armería son el casino de los cesantes que no han comido en tres días pero que pasan seis horas en pie con resistencia increíble, para tomar el sol.

¡Tomar el sol!. Imprescindible ocupación del madrileño invierno.

¿Trabajar? Eso es casi ridículo en España. En las familias de la clase media no trabaja más que el hombre.

Seis mil reales de sueldo en una oficina particular o del Estado, una mujer y tres hijas casaderas.

Estas tres hijas pudieran ocuparse de algo, como sucede en todos los países de la tierra donde la renta o el

suelo de un hombre son modestos y las necesidades muchas.

En Madrid mientras papa trabaja para ganar los tristes veinticinco duros mal contados, la mamá y las niñas pasean por la Castellana o se sientan en Recoletos.

Si esto no puede ser por causa del mal tiempo, o de malas ropas, las niñas se pasan la tarde en el balcón contemplando de lejos al oso que las mira desde la esquina.

El cesante que ha elegido esta profesión esencialmente española para no trabajar hasta que venga un Gobierno que le coloque, preferirá pasearse con aire muy altivo y fiero y con los zapatos rotos antes que buscar un oficio en el que gane el pan de cada día. ¡Oficio!, ¡trabajo manual un hombre que ha sido oficial de la clase de cuartos!, ¡nunca!, ¿de qué vive toda esa gente que llena los cafés de dos a ocho de la noche y se pasa la tarde hablando? Se ignora. Pero los parroquianos de todo establecimiento público, con una taza de café con leche delante y dos o tres amigos alrededor, emplea el día en hablar mal del Gobierno, del país ¡de todo! La gran cuestión es no hacer nada y repetir en todos los tonos que este país no tiene remedio.

¡No trabaja nadie!

En la Castellana, centenares de coches de personas ricas que pasean y se saludan y son siempre las mismas. La condesa, el marqués, el senador, la generala...

Junto a ellos, una nube de desocupados que pasean a pie miran los unos a los otros o con desprecio o con envidia. Las señoras se vuelven y se quedan paradas mirando el traje de la que pasó muy bien vestida. Los

*estudiantes, en vez de prosigue más adelante-
“¡Regeneración! Gritan los vagos... ¿Para qué?, ¿para
que Madrid sea un pueblo a la inglesa, o a la francesa, o
a la yankee, muy ordenado, muy metódico, acostándose a
las diez de la noche y levantándose cuando cantan las
gallinas?*

*Pues no valdría la pena vivir en él, porque
precisamente en su manera de ser consiste su encanto, su
alegría, su tradición, su madrileñismo... ¡Viva Madrid!,
¡Viva Noviembre, que es la gran sinfonía!*⁷⁵.

Por su parte el texto de Besteiro ahondaba también en los contrastes sociales:

*La plena luz del verano madrileño ha depuesto su vigor,
empezamos a percibir formas, colores; el sol muere, las
grandes vías de la ciudad se animan en un lento
desperezo. Es la hora del paseo. Un amigo nos acoge en
su carruaje.*

*Hemos atravesado calles concurridas de cuyo pavimento
se eleva un vaho caliginoso. Entramos en la avenida de
árboles fresca y sombría.*

*Un milord de lujoso llega hasta nosotros, se adelanta,
desaparece ante nuestra vista ha cruzado una imagen de
elegancia y amor. Soñamos con unos retratos, en
esmalte, de bellezas femeninas históricas, guardados en
estuches imperiales. Admiramos la imprudencia del
caballero Des Grieux y simpatizamos con las tristezas de
Manon.*

⁷⁵ Pérez Rojas, Javier, *La ciudad placentera...*, opus cit, p.70, donde recoge este texto de Eusebio Blasco titulado “Noviembre” recogido en *Blanco y Negro*, nº445, 11-11-1899, el texto de Julián Besteiro se tituló “Paseo madrileño” y apareció en *El País*, 18-7-1906.

Entramos en la gran arteria donde se mezclan la grandeza antigua desdeñosa, el lujo exhibicionista burgués, el hambre burocrático disfrazo de abundancia y alegría. Allí la carroza ducal, el tilbury juguetón y ligero, el pesado landeau familiar, el modesto simón, marchan juntos, se apiñan.

A nuestro lado camina una elegante victoria. En ella va una dama soberbia, grande, ostentosa. Recordamos su rostro. Alguien susurra un nombre a nuestro oído...”

Como se puede apreciar la filosofía nacional, sus vicios y su manera de vivir no ha cambiado demasiado con respecto a la actualidad, el ocio por encima de todo pesa sobre nuestras mentes en un ejercicio a veces de edulcoramiento de la realidad que nos aleja de ella. Un símbolo muy particular sería ese *tilbury* decimonónico que como en el texto de Besteiro ocupaba la primera portada de *Blanco y Negro* el 10 de mayo de 1891, tirado por esas mariposas de la poesía y el sueño que con tanto primor dibujaría Ángel Díaz Huertas.

Para finalizar este punto, me gustaría dedicarle algún apartado a varios géneros que de manera más lenta en unos y más avanzada en otros trajeron la modernidad a nuestro país estéticamente hablando.

Un buen ejemplo que tocamos brevemente anteriormente fue el de la **pintura de paisaje**, un género que por su sentido decorativo en muchas ocasiones se vería alejado de las veleidades intelectuales de otros ámbitos, funcionando si se quiere en un campo de experimentación de tono impresionista en un primer momento.

En el paisaje verían los regeneracionistas un terreno abonado en el que divulgar sus ideales y reflexiones a la par de poder despegarse un tanto del gusto imperante por el luminismo *sorollesco*. El idealismo y el positivismo se daban la mano de esa forma en muchos artistas de generaciones anteriores como Carlos de Haes (1829-1898), Joaquim Vayreda (1843-1894), Ramón Martí Alsina (1826-1894), Martín Rico (1833-1908) o

Aureliano de Beruete (1845-1912)⁷⁶. En los años 80 dentro del género se dio un viraje hacia una pintura a caballo entre lo castizo y el Impresionismo, en busca de un análisis antropológico del paisaje que por otro lado no estaba exento de resabios místicos y un toque espiritual muy *ruskiniano*. El mismo Beruete en sus imágenes de la Sierra de Guadarrama así lo atestiguaría en una sintonía que nuestro Eulogio Varela de alguna manera también seguiría en alguno de sus bocetos, dibujos y óleos realizados en la sierra madrileña o en Cercedilla.

Existía pues una huella regeneracionista indudable, en estos parajes segovianos, toledanos y abulenses que con el tiempo marcharía en paralelo con opciones más modernistas del paisaje y posiblemente también más desligadas del noventayochismo⁷⁷, como en los comentados casos de Regoyos, Zuloaga, Ricardo Baroja, Gutiérrez Solana o Gustavo de Maeztu. Algunos de los artistas por ejemplo colaboradores de *Blanco y Negro* también abordarían esta tendencia regeneracionista como en Marceliano de Santa María (1866-1952), Carlos Lezcano (1871-1929), Manuel Benedito (1875-1963) o Eduardo Chicharro (1873-1949), algunos con tintes simbolistas.

En el País Vasco bajo el estigma regionalista inspirado en el famoso *Risorgimento italiano* y el interés por liderar España desde el mismo País Vasco, hizo que el género de paisaje de los Zuloaga, Uranga o los Zubiaurre se vieran marcados por muchas de las ideas de Unamuno⁷⁸, una senda que con el tiempo acabaría siendo matizada por ciertos toques vanguardistas de la mano de Juan Echevarría (1875-1931) o Francisco Iturrino (1864-1924). Evidentemente en el caso de la pintura de paisaje vasca la figura mollar fue Zuloaga quien extendería su visión sobre la tierra del norte de España a sus paisajes

⁷⁶ Con respecto al género paisajístico me gustaría destacar la obra de Pena, M^a Carmen, *Pintura de paisaje e ideología, La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983 y alguno de sus artículos como “La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España” en *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Cultura bajo el mismo título, Madrid-Bilbao, 1993-1994.

⁷⁷ Freixa, Mireia, *Pintura y escultura...*, opus cit. p.92, siguiendo a la autora existieron autores que desde el principio del nuevo siglo vendrían ahondando en esta cuestión en ocasiones semántica como fue el caso de Pedro Salinas, más tarde de Díaz Plaja, Fernando, Donald Shaw o el mismo Enrique Lafuente Ferrari en *La pintura española y la generación del 98*, de 1948. Por su parte Carmen Pena insiste de manera particular en la vinculación en la obra de Beruete con el alma castellana al igual que en otros artículos de autores como Mercedes Valdivieso o Juan José González.

⁷⁸ Ideas que el propio Miguel de Unamuno se encargó de concretar en obras como *En torno al casticismo* de 1895.

de otras regiones como Aragón, Soria, Ávila, Valladolid, Segovia o Toledo⁷⁹; así como la citada de Darío de Regoyos.

En Cataluña la comentada Escuela de Olot propondría una vía intermedia a camino del realismo y simbolismo de la mano de pintores como Urgell sin olvidar a la Escuela de Sitges con Joan Roig i Soler (1852-1909), Arcadi Mas i Fontdevila (1852-1934), Joaquim de Miró (1849-1914), Antoni Almirall i Romagosa (1860-1905) o Eliseu Meifrén (1859-1940). Es evidente que con la llegada de las técnicas impresionistas, el estudio de la luz y el color, la inspiración japonesa y de las teorías positivistas de Chevreul, Henry o Blanc, la pintura de paisaje catalana cambiaría guiada por Casas y Rusiñol hacia el modernismo. Tampoco convendría olvidar el matiz simbolista que al paisaje le conferirían artistas, algunos ya citados, como Enric Galwey (1864-1931), Joaquim Vancells (1866-1942), Joan Vila Cinca (1856-1938) o Dionis Baixeras (1862-1943).

En Galicia, los grandes paisajistas serían Serafín Avendaño (1838-1916), Alfredo Souto Cuero (1862-1940) y la denominada “generación doliente” formada por Ovidio Murguía (1871-1900), Ramón Parada Justel (1871-1902) o Joaquín Vaamonde (1872-1900). A esta le sucedería otra “generación triunfante” conformada por Francisco Llorens (1874-1948) y Fernando Álvarez de Sotomayor (1880-1947), con claros ecos de la obra de Mir, Haes y Sorolla. En Asturias por su parte, destacaría la Escuela de los Muros de Nalón entre 1884 y 1889, con integrantes variopintos como Casto Plasencia (1846-1890), Tomás García Sampedro (1860-1937), Tomás Campuzano (1857-1934), Agustín Lhardy (1847-1918), Cecilio Plá (1860-1934), Tomás Muñoz Lucena (1860-1943), etc.

El género de paisaje en su conjunto se posicionaba de esta manera en una cara más de la modernidad artística nacional, a pesar de mostrar dos facetas opuestas entre sí a priori como la regeneracionista y otra luminista de influjo impresionista, posimpresionista e incluso naturalista, conformando lo que Mireia Freixa denominaría una “síntesis de modernidad” siguiendo las palabras de Lafuente Ferrari⁸⁰. Entre estas dos el triunfo

⁷⁹ Pena, M^a Carmen, *Pintura de paisaje*. opus cit, p.134, con respecto a Zuloaga destaca fuentes como Enrique Lafuente Ferrari, *Ignacio Zuloaga y Segovia*, Segovia, 1984 y el catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga*, Segovia, Torreón de Lozoya, 1985 organizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, a través de un artículo del mismo autor titulado “Segovia en la pintura de Zuloaga”.

⁸⁰ Freixa, Mireia, *Pintura y escultura..*, opus cit, p.92, citando a Ferrari, Lafuente, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, 1964.

comercial del luminismo sería extraordinario, erigiéndose en vocero de un gusto popular entre la burguesía levantina en un principio y que con el tiempo la historiografía del arte nacional ha tendido a minusvalorar por su aparente carencia de mensaje intelectual. Maestros seguidores en pintura del gran Sorolla como Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), Bernardo Ferrándiz Bádenes (1835-1885) o Francisco Domingo Marqués (1842-1920), incluyeron de alguna forma un mensaje de sesgo socialista muy imbuido por la literatura y que a la postre se difundiría por todo el país de mano de Joaquim Agravat (1836-1919) y Emilio Sala (1850-1910) que de por sí a su vez conformaría una genuina “escuela valenciana” como defendería el mismo Sorolla en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una escuela que a través de la captación técnica de la luz, los tonos y el color obtendría su propia pátina de modernidad a pesar de ciertos referentes nacionalistas que sin la trascendencia que tendrían en Cataluña también existieron como en los casos de *Lo Rat Penat* y *Valencia Nova*. El hecho de que esta escuela lograra cierta señal de renovación a nivel técnico no quiere decir sin embargo que muchas de las obras catalogadas como luministas no tuvieran un fuerte acervo costumbrista, muy del gusto de la burguesía valenciana aferrada a ciertos referentes y no tan predispuesta a lo industrial como la vasca o la catalana.

Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916)⁸¹ y Joaquín Sorolla (1863-1923)⁸², liderarían este espectro levantino, el primero más tendente a cierto idealismo y el segundo a la vertiente más mercantil. Emilio Sala (1850-1910)⁸³ por su parte supondría un ejercicio a camino entre el costumbrismo o realismo anecdótico y el gusto impresionista así como decorativista que tanto influiría en Varela. Sorolla indudablemente marcaría el paso a muchos discípulos ayudando a la difusión de este tipo de pintura a nivel nacional uniendo rendimiento económico con reconocimiento. Con el lienzo *La vuelta de la pesca* (1894) su obra giraría hacia el impresionismo con un matiz social que le diferenciaría definitivamente de sus colegas Sala, Pinazo, Fortuny, Morelli, Lepage o Menzel.

⁸¹ Ibidem, la autora cita a González Martí, Manuel, *Pinazo, su vida, su obra (1849-1916)*, 1920, reedición por el Ayuntamiento de Valencia, 1971, también a Aguilera Cerni, Vicente, *Ignacio Pinazo*, Valencia, 1982, catálogo exposición *Ignacio Pinazo (1849-1916)*, por Carmen Gracia y Felipe Vicente Garín Llombart, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

⁸² Ibidem, citando a Pantorba de, Bernardino, *La vida y obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, ed.1970, Echeverría, R, *Sorolla*, 1979, Simó, Trinidad, *Joaquín Sorolla*, Valencia, 1980 y Santa Ana, Florencio de, *Museo Sorolla. Catálogo de pinturas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

⁸³ Ibidem, en alusión a Rafael Doménech en “Emilio Sala” *Pequeñas monografías de arte*, s/f y a Espí Valdés, Adrián, *El pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia, 1975.

Su forma sutil de introducir la modernidad en el paisaje propiciaría que tuviera muchos discípulos y seguidores que de alguna manera desvirtuarían lentamente el modelo de referencia a causa del desgaste inherente de una corriente tan exitosa. Tal sería el caso de un insigne colaborador de *Blanco y Negro* y discípulo de Sala como Cecilio Plá (1860-1934)⁸⁴ quien con el tiempo lideraría asimismo una nueva generación de maestros levantinos como José Navarro Llorens (1867-1923), Vicente Castell Doménech (1871-1934), Fernando Cabrera Cantó (1866-1937), Antonio Fillol Granell (1870-1930), Ricardo Verde (1876-1954), José Pinazo Martínez (1879-1933), Antonio Esteve Senis (1882-1952), Luis Dubón (1892-1953), José Garnelo y Alda (1866-1944), Isidoro Garnelo Fillol (1867-1939), Salvador Abril (1862-1924) o Enrique Navas Escuriet (1875-1952).

En Madrid discípulos y seguidores relevantes de Sorolla serían Eduardo Chicharro, José Mongrell (1870-1937)⁸⁵, Manuel Benedito y el mismo Eulogio Varela quien en la línea de Mongrell en muchas de sus composiciones en gouache, acuarela y óleo muestra un evidente gusto por la luz y el exceso decorativo.

Otro referente y reducto modernista fue el **simbolismo plástico**, más integrado en la corriente modernista que cualquier otro género o estilo, también como el propio estilo modernista fue tardíamente estudiado por la historiografía del arte. Fue gracias a la Exposición sobre simbolismo internacional celebrada en 1976 en Rotterdam cuando esta tendencia a marginar el simbolismo como estilo plástico fue aparcada logrando valorar al mismo movimiento como respuesta a los excesos racionalistas del positivismo y el realismo en pintura.

El simbolismo logró expandirse con la inestimable ayuda de la literatura por todo el país asumiendo un sentido ecléctico y penetrando por vías diferentes que irían desde Rusiñol al Grupo Café Levante y a la obra por ejemplo de Néstor Fernández de la Torre, siempre con un aroma al prerrafaelismo inglés que calaría en Cataluña de manera

⁸⁴ Ibidem, en alusión a Armiñan de, Luis, y Pantorba de, Bernardino, *El pintor Cecilio Plá. Ensayo biográfico y crítico*, Valencia, 1969, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Pons, M, *Cecilio Plá*, Madrid, 1979 y a Sánchez Trigueros, José Antonio, “Cecilio Plá y Gallardo” en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, catálogo de la exposición sobre el pintor patrocinada por la Caja de Ahorros de Valencia, Castellón y Alicante, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993.

⁸⁵ Ibidem, en referencia a Mongrell cita la autora a Giner, Francisco, “Centenario de José Mongrell, 1870-1970” en *Valencia atracción*, nº424 (V-1970), Alcaide Delgado, José Luis, “José Mongrell Torrent” en *Cien años de pintura en España y Portugal*, Madrid, 1991, vol.VI, así como a Pérez Rojas, Javier y Alcaide Delgado, José Luis, *Del Modernismo al decó*. Catálogo de la exposición *La ilustración gráfica en Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia- Calcografía Nacional, 1991.

absoluta. Junto a ese interés nuevo por el simbolismo nació también un debate interino entre la posibilidad o no de encuadrar a este dentro del modernismo gracias precisamente al hecho de que en zonas como Cataluña la interconexión sería absoluta, llegando el caso de complicar la distinción entre un concepto y otro⁸⁶.

En el resto de España para Mireia Freixa el simbolismo florecería gracias a iniciativas privadas muy vinculadas a la pintura mural y decorativa que por su formato ayudaban a patentar el concepto de “arte total” y al retrato. En el caso singular catalán la herencia tardo-romántica tuvo mucho que ver en artistas como Modest Urgell, Enric Serra e incluso en ese tono místico y espiritual que vimos en los paisajes de la Escuela de Olot, definiendo un estilo que oscilaba entre el positivismo europeo y el idealismo. Un idealismo britanizado y religioso que en ilustración gráfica se apoyaría en Alexandre de Riquer (1856-1920), bastión del simbolismo anglófilo catalán que sin embargo no caminaría solo en este camino por el simbolismo espiritual en Cataluña ya que a su labor se unirían la actividad de revistas y escritores. Era un sentido y místico simbolismo de sesgo tardo-romántico que ahondaba en lo macabro, la fatalidad, el sentido maléfico de la mujer fatal y el coqueteo con el abismo. Temáticas que insistían en lo desconocido en pro de la evasión bajo un prisma marcado por una sociedad muy patriarcal y machista aún. Lo decadente, el arte total y lo espiritual se daban la mano ayudando en una desesperada carrera en apoyo de la figura del artista-poeta y de su mundo interno tan en peligro de desaparición en aquel momento y de disolución en el lenguaje abstruso de las sociedades contemporáneas.

Como señaló Henry Miller “el futuro es siempre del poeta” y bajo esta máxima se escudaría el simbolismo en su conjunto, en valorar al artista en su expresión individual y en su quehacer al modo de un líder religioso y mesiánico⁸⁷. El simbolismo en las artes plásticas y en literatura partiría de la plasmación de lo espiritual partiendo de la realidad misma, siguiendo una meta final basada en visibilizar lo invisible, lo inasible⁸⁸. Desde la publicación del *Manifiesto simbolista* de 1886 de Jean Moréas, el simbolismo proponía arañar la realidad mediante la sensibilidad, motor de toda experiencia, dentro

⁸⁶ Ibidem, Mireia Freixa recurre a su propia obra del catálogo de la exposición *El Modernisme*, Barcelona, 1990-91 en concreto a su artículo incluido en el catálogo titulado “El Modernismo en España”.

⁸⁷ Miller, Henry, *El tiempo de los asesinos*, Alianza, Ed. 3ª edición, 2003.

⁸⁸ Me gustaría destacar al respecto el primoroso artículo de Litvak, Lily, “Hacer visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española de paisaje, 1891-1930” en *Magazine Modernista. Revista digital para los curiosos del Modernismo*, 9-5-2011.

de un proceso en el que el objeto real era envuelto de misterio al ser representado a través de la insinuación y no la mimesis. Tal representación como defendería Aurier en 1891 del objeto había de ser por lo tanto “subjetiva, decorativa, emotiva, para poder sugerir un estado del alma”.

Muchos artistas desencantados con la apariencia exclusivamente visual del Impresionismo, apostarían por reiterar muchos de los valores del Romanticismo en busca de universos desconocidos. Esa sería la línea a seguir en Europa por artistas como Moreau, Redon, los Rosacruz, los sintetistas de Pont-Aven, los *nabis*, la literatura del silencio belga de Rodenbach o Maeterlinck, la ambigüedad de Khnopff, el sarcasmo de un Endsor o el intimismo de los jardines de William Degouve de Nuncques. En Gran Bretaña el legado prerrafaelita sería el mejor ejemplo como en Holanda la extraña abstracción de Toorop o Thorn Prikker.

En definitiva la crisis occidental tendría su fiel reflejo en las obras de artistas tan singulares como Arnold Böcklin y evidentemente en aquellas imágenes confusas a caballo entre el erotismo, el pecado y la decadencia.

En España a pesar de no existir un manifiesto sí hubo un espíritu compartido por muchos artistas en contra del academicismo y los excesos positivistas como bien señalaba Lily Litvak. Se dio un conjunto más o menos uniforme en el que tuvieron cabida los decadentistas, prerrafaelitas, estetas, *wagnerianos*, primitivistas italianos y fieles de la obra mística del Greco; como casi siempre el resabio simbolista internacional llegaría de manera tardía a España allá por los últimos años del siglo XIX manteniéndose hasta 1914 aproximadamente.

Así sería en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1891 cuando se empezaría a filtrar en el mundo oficial del arte el simbolismo dando paso a una serie de nombres que a pesar de todo eran calificados aún peyorativamente por la crítica con adjetivos como “arcaizantes, antiquistas, simbolistas, primitivistas...”, tal fue el caso de artistas como Ortiz Echagüe, Ramón Pulido o Riquer.

En torno a 1908 como señala la autora se encendería un vivo debate entre los partidarios del naturalismo y los que defendían “la pintura de ideas” como Romero de Torres, en ese sentido uno de los adalides más notables en el caso madrileño sería Valle-Inclán quien como vimos desde las tertulias del Nuevo Café Levante no cesaba en su

apología del *Amor sagrado, amor profano* y otras obras de Julio Romero de Torres; cuestión que él mismo ratificaría en sus artículos para *El Mundo* durante este año.

La crítica contemporánea sin embargo no compartiría el entusiasmo de Valle tachando a estos artistas de “peligro negro” y marginándoles a la postre a las salas de los Recordatorios en la exposiciones nacionales como en los casos de Miguel Nieto, Romero de Torres, los Zubiaurre, Rodríguez Acosta, Santa María y demás. Eran los “insanos, enfermos, melancólicos, o difuntos”. Para Valle-Inclán al contrario, estos artistas eran una suerte de místicos obsesionados por la idea y no por la falsedad retiniana del Impresionismo, lo que fomentaría un confronto de escuelas entre luminismo y idealismo o simbolismo, o en otros términos entre Sorolla contra Zuloaga o a la postre Gutiérrez Solana.

Muchos de esos autores de corte simbolista eran a la vez paisajistas, convendría en este punto insistir en el valor espiritual y mágico que muchos de ellos hallaron en la naturaleza en la que atisbar una “revelación única del inconsciente”. El ansía por entender lo inalcanzable, matizar los distintos estados anímicos, la angustia, el desencanto contra la razón propiciaría la definición de una estética nebulosa, sensual, mística, medieval y modernista⁸⁹. De todo ello nacería toda una iconografía repleta de estanques de agua muerta, naturalezas artificiales, canales silentes como los venecianos y que tanto afloraron en las obras de Varela o ruinas antiguas que simbolizaban la soledad completa como en la obra de Urgell, Brull, Galwey, Vancells, Serra; obras en una palabra embargadas de soledad e intimidad. Una iconografía enormemente influida por la obra *La Intrusa* de Maeterlinck.

El rechazo hacia el academicismo se traduciría en un retorcimiento de la idealización espiritual de ahí esa importancia de la estética primitivista y medieval como por ejemplo en el caso de Rusiñol quien junto a Zuloaga recorrió Italia en 1894, embriagándose de la estética quattrocentista de Fra Angelico o Boticelli. Junto a ello destacaría esa visión recuperada del Romanticismo y presentada en forma de un espíritu negro, un fatalismo en torno al dolor y la muerte que afectaría a todo tipo de personajes como los bohemios, clowns o vagabundos, personajes que aparecerían bajo un signo enfermizo en las obras de Nonell, Picasso, Rusiñol o Riquer y sus *Crisantemes*. Dentro de esta temática la

⁸⁹ Ibidem, la autora recurre a Santiago Rusiñol y su “Discurso pronunciado en la segunda fiesta modernista de Sitges, el 10 de septiembre de 1893” recogido en Pellicer Cirici, Alexandre, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951.

mujer como símbolo fatal y erótico era a su vez algo usual en torno a una cierta sensualidad mortuoria que tan bien plasmarían entre otros Redon, Néstor, Moreau, Klinger o Franz Von Stück.

En esa línea temática particular del simbolismo en la que profundizaremos cuando nos centremos en la obra de Eulogio Varela, también estaría muy presente el asunto de la ciudad muerta herencia del simbolismo belga y clara respuesta ante el exceso industrial, por la cual se reivindicaba una nueva relación entre arte y vida así como con la propia historia. En ese sentido la recuperación de grandes ciudades históricas como asunto central ayudaría a recuperar ese regusto castellano bajo revisión regeneracionista en el que las características de la llanura castellana y la geografía andaluza preñada de historia sangrienta y de sombras serían la base. De ahí el homenaje literario y plástico que en esta época llevaron a cabo autores como Azorín, Unamuno, Gregorio Martínez Sierra, Gutiérrez Solana y otros de ciudades como Toledo, Segovia, Ávila, Granada o Córdoba.

Esa trascendencia del paisaje en clave decadente, sangrienta y espiritual permitiría a estos artistas captar el alma telúrica y colectiva de nuestra nación, reivindicar a aquellos artistas pioneros en esa tendencia como El Greco. Paralelamente en Cataluña el misticismo simbolista que cubría el paisaje de muchas obras se teñiría de un sentido arcádico y mediterráneo, lumínico que suscitaba un fuerte vínculo entre la tierra, la mujer, el mar y la vegetación mediterránea como en la obra de Mir, Anglada Camarasa, Sunyer o Raurich.

El enigma en el simbolismo trascendía por lo tanto la realidad para afincarse entre ella y lo divino, onírico, el inconsciente o lo mágico. Ese sería el nexo internacional que uniría a artistas que iban desde Solana a Ensor, Zuloaga, Munch, Regoyos o Whistler. Una necesidad de por sí arcaica del mismo ser humano, quien en un principio aspiraba a la unión entre arte y religión o misterio lo que durante el siglo XIX devendría en un ejercicio artístico basado en la captación anímica del objeto por parte del artista⁹⁰. Un proceso en el que el arte logra plasmar lo que la razón no entiende por medio de un símbolo trascendente que llegaría hasta la pintura más abstracta del siglo XX, con un

⁹⁰ Recomiendo la obra de Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal, Caralt, 7ª edición, prologada por Aniela Jaffé, Barcelona, mayo de 2002. Así como los estudios sobre el símbolo de autores insignes como Ernst Cassirer y su *Filosofía de las formas simbólicas* o Pierre Bordieu y sus estudios estructurales de la sociedad contemporánea y el contenido simbólico de muchos de sus elementos.

punto de inflexión en el XIX, y que sería herencia de los primeros bosquejos de arte rupestre.

La vanguardia misma en Picasso y Braque por medio de sus *collages*, el mismo Max Ernst y sus recortes, Schwitters y sus composiciones realizadas mediante objetos inservibles de la basura, etc.. Buscaban en la tosquedad un sentido simbólico muy agudo, puesto que como dijo Kandinsky “todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia que habla...”.

Ese simbolismo subyacente en todo en el caso de muchos de estos autores tenía también un sentido alquimista heredado del añejo “espíritu de las cosas”, más allá de interpretaciones religiosas que en el siglo XX se acabarían sustituyendo por el reflejo del problema psíquico del hombre contemporáneo que reflota del inconsciente en forma de imágenes, intuiciones, sueños o ideal. Paul Klee a este respecto defendería que “el objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos” incluso el propio Mallarmé reconocido simbolista como también Baudelaire o Rimbaud, explicitaba que su máximo deseo en arte era lograr la volatilización del objeto, en su capacidad de sugestión más que en su materialidad física⁹¹. Para ello la poesía del símbolo no debía según el autor francés quedarse en lo figurativo sino ir hacia lo ideal, “hacia el campo interior de lo real” cuestión que marcaría la pauta para aquellas experiencias posteriores comentadas.

Volviendo al caso español, en resumen, el mapa simbolista se concretaría entre 1890 y se podría prolongar según Litvak hasta 1930, con sus propias particularidades como es lógico y de manera tardía con respecto al resto de Europa. Dentro de la estética simbolista como comentamos se dieron cita varios grupetos entre los que palabras como “lo subjetivo, intangible, emocional, lo secreto, velado,..., sensaciones, pulsiones”, serían lo normal en un intento nacional por suscitar una transmutación de formas, figuras y espacios⁹². Tales trasmutaciones solían derivar en el desconcierto, la revelación, lo oculto, el mito, el suelo o la muerte y el erotismo, como asuntos centrales

⁹¹ Mallarmé, Stéphane, *Écrits sur l'art*, G.F, Flammarion, París, 1998, prólogo de Michel Draguet.

⁹² Me gustaría señalar las opiniones vertidas al respecto de esta temática por Angélica Ugarte Ortega en su ponencia titulada *Ser simbolista (español)*, V Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte, 2013.

que afectan a la realidad visible⁹³. Las señas comunes de extrañeza, rigidez, dislocación o ambigüedad quedarían retratadas gracias a la metáfora, el misterio y la analogía evocadores de un idealismo inconsciente y evocador según la autora.

Por otra parte la ausencia de unidad en España no sólo sería a causa del retraso cronológico sino por el fervor espiritualista que primaría por encima de todo y que devendría en un quietismo estético muy particular, de ahí también la recuperación del medievalismo y con él del prerrafaelismo en un sentido devocional y poco definido⁹⁴. Una aventura antimaterial ubicada entre los posos románticos y los preludios vanguardistas, con especial incidencia como vimos en Cataluña⁹⁵ y en Madrid. En el caso capitalino mediante las tertulias de Valle, las exposiciones nacionales de Bellas Artes, y muchos de los referentes estéticos que ya citamos.

En el resto de España, los regionalismos unidos a cierto primitivismo *naïf* sobre todo en el paisaje marcarían las obras de Eugenio Hermoso, Gonzalo Bilbao, Julio Antonio, Miquel Viladrich, etc. En cuanto a artistas como Julio Romero de Torres señalar que en su obras todos los valores citados con anterioridad se trasmutarían con frecuencia en un diálogo entre frigidez, morbo, erotismo y por qué no en una incitación a emprender un viaje iniciático hacia lo oscuro como en su famosa dialéctica entre amor sagrado y amor profano. Esa corriente erótica no sería privativa sin embargo del maestro cordobés sino que en muchos de los cuadros de Manuel Benedito aparecería a su vez unido a la nota folclórica como una insinuación hacia lo lascivo y voluptuoso con toques catárticos. Con algunos matices orientales y sensuales también ligados a lo “flamenco” que Federico Beltrán Massés por ejemplo sabría explotar magníficamente en obras como *La maja maldita* de 1918.

La idea del esteta, lo decorativo, la sensualidad y el *dandismo* calaría en maestros como Néstor Fernández de la Torre por ejemplo, artista en cuyas obras como el *Poema del Atlántico* se sumergía en una naturaleza fantástica y una sensación envolvente muy en la línea de la idea de obra de arte total de Wagner que tanto impactó tendría en

⁹³ Ibidem, con respecto a las obras citadas por Angélica Ugarte, destacar a Brihuega, Jaime, “Islotes entre las ondas. Cartografía del simbolismo en España” en Lomba, Concepción, Tudelilla, Ch (ed), Viladrich, Miguel, *Primitivismo y perdurable*, catálogo de exposición, Fraga, Lleida, Zaragoza, 2007, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007.

⁹⁴ Ibidem, se cita a Caparrós, Masegosa, Lola, en *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

⁹⁵ Ibidem, la autora se remite al catálogo de la exposición *El modernismo catalán. Un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.

Rogelio de Egusquiza, Antonio Muñoz Degrain o Eulogio Varela. En definitiva una sensación de evasión sicalíptica y onírica que tan presente estaría sin ir más lejos en las famosas naturalezas artificiales.

La evasión en cualquiera de sus formas marcaría el simbolismo nacional tanto en pintura o ilustración como en literatura donde Valle, Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez recurrirían con frecuencia a ese decadentismo erotizado y malsano que incitaba a profundizar en lo prohibido⁹⁶. En ocasiones a costa de postulados ocultistas, la meditación o la intuición de por ejemplo las profundas oscuridades de los paisajes noventyochistas.

En líneas generales España a final de siglo como entendía Giovanni Allegra fue un espejo del “hervidero europeo” puesto que aquí se concentraría toda la retahíla de asuntos y fuentes de inspiración que antes habían florecido en Europa. El simbolismo floral, el japonismo, la visión *ruskiniana* de la naturaleza, el auge exlibrista, la búsqueda de los orígenes, el exotismo arqueológico, y la proliferación de libertarios y lúdicos propició la búsqueda incansable de “recitar el mundo de nuevo” desde las múltiples perspectivas de artistas, eruditos, intelectuales e investigadores, librando a las artes de “fines y hechos” como defendía Lily Litvak⁹⁷. Fue por ende un conjunto de movimientos variopintos pero con unas pautas comunes resumidas en la respuesta al materialismo, la insatisfacción contra la cultura de masas y con el racionalismo, con el impersonalismo burgués y el acicate por las inquietudes metafísicas, espirituales y sociales. Así para Litvak España se erigió en un ejemplo único por aunar sus viejas herencias del Romanticismo con los vaivenes de la contemporaneidad europea, cuestión que conllevaría un abanico de rasgos enorme que lógicamente vino a expresarse en multitud de ramas de la cultura coetánea. Fue el único gran caso de sincretismo completo en el contexto internacional, en el que era posible el confronto y convivencia de lo científico, lo arqueológico, antropológico, lo lingüístico, la racionalidad y lo

⁹⁶ Ugarte, Angélica, *Ser simbolista...*, opus cit, p.142, donde la autora remite el título de varias obras de Valle-Inclán vinculadas con estas temáticas como *La pipa de Kif* de 1919, *Sonatas*, *Femeninas*, *Corte de amor*, *Epitalamio*, *La cara de Dios*, *Jardín Umbrío* o *Flor de santidad*, así como a cierta bibliografía que insiste en las temáticas simbolistas ligadas a la mujer y el erotismo como Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, López, Fernández, María y Bozal, Valeriano, “Mujeres pintadas; la imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)” dentro de *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*, catálogo de la exposición, Madrid, 2003, Fundación Mapfre, y el catálogo de la exposición *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Mapfre, 1997, comisariada por Francisco Calvo Serraller, p.10.

⁹⁷ Litvak, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, prólogo de Giovanni Allegra, Anthropos, editorial del hombre, Autores, textos y temas, Literatura, Barcelona, 1990.

subjetivo, el caos, lo maléfico con lo virginal, el símbolo, el mito, el positivismo y lo postromántico; la irrealidad con la cruda verdad.

En ese sentido como vimos y como bien señala Litvak la influencia de Ruskin a través de Unamuno y ese sentimiento de la naturaleza o su rechazo y recelo hacia la moderna civilización industrial calaría en forma de un protagonismo *per se* del elemento natural, vegetal, floral o animal. Con ello se despertaría una nueva sensibilidad pictórica tendente a la idealización y a una representación de la naturaleza como marco de paz. Una estética de lo natural no sólo simbolista sino plenamente modernista puesto que de alguna manera suponía una invitación más de ese menú decadente y rebelde contra todo canon prefijado. Ya que no dejaba de ser una fórmula hedonista en pro de lo placentero por encima del rigor, lo que para el mismo Ruskin tenía además una explicación geológica habida cuenta del ciclo de decadencia que la tierra en sí había iniciado.

Como fruto de esa búsqueda del placer, la expresión del individuo se posicionaba estratégicamente por encima del bien común, lo que para algunos intelectuales como Max Nordau suponía una prueba más de esa degeneración iniciada por el modernismo como fórmula artística más afanada en la forma que en el fondo, pero en ambos casos desde una reformulación completa. Esta cuestión propiciaría entre 1890 y 1910 numerosas críticas muy virulentas contra las bases del modernismo y del simbolismo debido a ese exceso de palabrería hueca y a la tendencia desintegradora de la sociedad en el individuo que este movimiento suponía. Grandes críticos del modernismo en España fueron por citar algunos nombres Emilio Ferrari, Ramiro de Maeztu, Eugenio Sellés y Azorín.

La estética modernista y simbolista en su conjunto presuponía una degeneración del lenguaje por su excesivo afán sinestésico, perturbador, así como una búsqueda nueva de las armonías propias de la relación entre poesía y música, sobrevalorando el poder emocional de la palabra y restando valor al realismo como tal. Incluso uno de los rasgos más comunes entre los artistas modernistas como el eclecticismo fue asimismo criticado por significar una ausencia de un modelo definido y “una corrupción intelectual” como señalaría Emilio Ferrari, fuente incluso para algún autor de toda una “sociología criminal” que fue utilizada para explicar ciertas desviaciones de muchos escritores españoles de fin de siglo.

Además el afán comentado con anterioridad por recuperar el idealismo medieval, el prerrafaelismo y el regusto nórdico a su vez generaría críticas acervas que en muchos casos devendrían en una valoración del artista modernista como un aristócrata refinado atraído por la extravagancia, recluso en un mundo paralelo, en el que todo era regido por el arte con lo que de por sí fomentaba también en aislamiento del individuo⁹⁸. El modernista era en definitiva un producto de una sociedad que oscilaba entre “un pasado que se extingue y un futuro incierto” como valoraba en sus *Discursos* Lafuente Ferrari.

Junto a ello ese gusto cosmopolita germanófilo y nórdico sería visto en algún caso como una afrenta a los valores nacionalistas y patrióticos cuestión que como veremos más adelante cuando nos centremos en Varela daría paso a todo un movimiento literario y plástico completamente reaccionario. En paralelo a esto existiría a su vez un interés por huir de la sobriedad de la sociedad de la industrialización que permitiría ahondar en un retorno al primitivismo, a lo exótico y a toda aquella tendencia o fuente que permitiera hacer frente al exceso racionalista. Así lo oriental como temática tendería a ahondar en los misterios filosóficos, estéticos, literarios y sociopolíticos de esta parte del mundo más allá del pintoresquismo romántico.

El análisis que realizó Lily Litvak acerca del modernismo y su época en España es amplio y poliédrico con especial atención al aspecto literario, por lo que en este punto tan sólo se tocará de manera superficial los distintos apartados que la autora encontró en nuestros escritores finiseculares y su significado dentro del simbolismo. En ese sentido uno de los rasgos modernistas dentro de la literatura más común sería el gusto por el exotismo arqueológico, un deleite propiciado no sólo por el afán de estos escritores por la erudición sino también por ese atisbo de extravagancia y pasividad tan típica del grupo modernista. Además junto a ello también cabría señalar el aluvión de publicaciones como *La Ilustración de España* o *Pel & Ploma* que durante aquellos años incidieron en cubrir los descubrimientos arqueológicos de Egipto, Roma o Tebas. A estos nombres habría que unir según la autora a José Ramón Mélida y sus estudios sobre este asunto, en definitiva esta moda por el auténtico valor de la imagen de la historia o del asunto exótico se universalizó hasta salpicar a la pintura, arquitectura e ilustración gráfica, dejando de lado el regusto pintoresquista romántico y el deleite en lo fantástico. Una buena prueba de ese interés por la verosimilitud del dato histórico lo encontramos

⁹⁸ Ibidem, citando a Borget, Paul en *Études et portraits*, 2, vol, París, 1889, 3, vol , París, 1906.

sin ir más lejos en muchos de los dibujos de Varela, en los que el detalle de ropajes, mobiliarios y arquitecturas resulta sorprendente por su erudición.

Entre las culturas más “veneradas” por los modernistas cabrían destacar la egipcia por su alto contenido simbólico, las asirias y caldeas así como por Roma y Grecia cuyas imágenes solían derivar hacia un colorismo de excesos báquicos y eróticos.

Junto a estos gustos por la historia propia y la foránea se vertebraría un sentido decadente heredado desde el siglo XVIII en Occidente por el cual se intuía el ocaso de un modelo de sociedad occidental a finales del siglo XIX, sumergiendo el pensamiento y el arte en una suerte de letargo decadente y melancólico que se pudo atisbar en obras como *Histérica* de Villaespesa o *Un festín romano* de Emilio Castelar. De ahí que naciera al mismo tiempo un interés por el mundo bizantino y un desapego por el envoltorio decadente de lo clásico entendido por la cultura romana y griega. Las obras de un Klimt, Moreau, o de Leon Bakst y sus coreografías lo dejan bastante patente.

La mujer como veremos más en profundidad cuando hablemos de los asuntos en Varela, fue a menudo un epítome de esa decadencia y perversión, una imagen de lo femenino con que muchos de los artistas del momento la representaron y que con frecuencia recogía las temáticas más diabólicas y fatales de la tradición, en un claro ejercicio de patriarcalismo iconográfico muy del gusto de la época.

Por otro lado como describe Litvak a nivel literario en España entre 1883 y 1913 surgiría a su vez con fuerza un movimiento libertario, proletario y anarquista en periódicos y revistas de mayor o menor duración pero de cierto auge, en sintonía y como una faceta más, con esa idea comentada a favor del ocaso de un modelo y la apuesta por el cambio de dirección. En muchos de esos casos, temáticas como lo científico o el auge del feminismo serían comunes, lo que a su vez permitiría el desarrollo de nuevas corrientes estéticas que se posicionaban a favor de estos asuntos y que a veces incluso se impusieran, como una faceta anarquista y proletaria del arte español y sobre todo catalán de fin de siglo.

Este fin político del arte de clara herencia anglosajona a través de las teorías de Morris, lograría una mayor divulgación gracias en parte a las técnicas litográficas, de aguatinas, de grabado en madera, fotográficas y formatos como los de la fotografía, fotomontajes o tarjetas conformando toda una “democratización del arte” y una “socialización” del

mismo. A nivel gráfico el estilo de muchas viñetas anarquistas tendría un sentido “expresionista” cercano al de muchos dibujantes alemanes y por ende al japonismo mediante recursos a clásicos como la superposición de planos, la linealidad, ausencia de proporción, asimetrías, etc. En pos al mismo tiempo de un sentido crítico y caricaturesco del arte burgués, para lo que los explotados recuperaban su ápice de dignidad mientras que el personaje burgués era ridiculizado. De todo ello se iría derivando una corriente dramática principalmente catalana como quedó dicho, anarquista y literaria, muy enriquecedora y digna también de mención.

Otro factor de modernidad a destacar sería el **escultórico**, siendo este un ámbito donde de nuevo la trascendencia del símbolo sobre lo propiamente moderno heredado de París y de sus Escuelas de Artes Aplicadas sería el gran referente. Los excesos de populismos temáticos y la fusión entre artes mayores y menores que el modernismo favorecía propiciaron sin embargo un retardo con respecto a la pintura más que evidente como señalan autores como Francisco Calvo Serraller. A pesar de eso, la integración de las artes en algunos casos como el del Palau de la Música barcelonés permitirían la creación de grandes conjuntos escultóricos que con cierta asiduidad favorecerían una temática religiosa cuando no mortuoria, que retocaba la iconografía barroca de las *vanitas* en favor de la languidez modernista; como dicho sea de paso en el bello cementerio de la localidad de Lloret de Mar donde abundan los motivos de tipo prerrafaelita y modernistas. Con Cataluña a la cabeza de nuevo, a partir de 1895 el simbolismo empezaría a calar en escultura tanto religiosa como profana a través de maestros como Josep Llimona (1864-1934), Enric Clarasó (1857-1941), Miquel Blay (1866-1936) o bien en el País Vasco a través de Paco Durrio (1868-1940), Nemesio Mogrobejo (1875-1910) autor regeneracionista y simbolista o decadente y Mateo Inurria (1867-1924). En relación a la escultura aplicada en Cataluña se desarrollaría gracias al auge arquitectónico y al de los oficios y artesanos como Eusebi Arnau (1864-1933), y también en Andalucía con Manuel Garnelo Aida (1878-...), sin olvidar los bronce de salón tampoco. Ese modelo escultórico definido por el modernismo en Cataluña fue al mismo tiempo la base para los vericuetos formales de la vanguardia y del *noucentisme* de manos de los Josep Clarà (1878-1958) o Pablo Gargallo (1881-1934), tan imbuidos en las teorías de D’Ors.

Muchos de estos artistas fueron a su vez precursores de otros enmarcados ya dentro de la vanguardia, quienes gracias al patrocinio burgués podrían exponer en marcos idóneos

como la Sala Parés de Barcelona o contar con marchantes como Santiago Segura o el mismo Josep Dalmau e incluso en algún caso poder instalarse en París como Julio González en 1899, Pablo Gargallo en 1903 o el mismo Picasso allá por 1904. El racionalismo y el expresionismo acabarían por definir el nuevo tipo de escultura en Cataluña a medio camino de la vanguardia, siendo principal foco también en este caso de modernidad en España.

Prueba de todo este proceso de modernidad y vanguardia sería a su vez la marca expresionista que calaría en una serie de artistas noveles que decidirían deslindarse por completo de las herencias simbolistas, impresionistas y modernistas. A pesar de que aún prevalecía en ellos un poso modernista gracias al valor de la línea que seguirían desarrollando bajo las doctrinas de autores como Walter Crane y su *Line and Form* de 1900. Siendo el valor compositivo de la misma, utilizado a la vez como trasmisor de emociones en los arabescos o en el uso del color, experiencias que sí calarían en estos artistas en ningún caso ajenos tampoco a lo que los grupos como los *Nabis* o los sintetistas de Pont Aven habían experimentado antes.

De nuevo en Cataluña esta marca heredera de aquellos modelos antiacadémicos que también paralelamente habían acabado por agotarse, acogería una estética de realismo sintético muy interesante como prolongación formal del modernismo. Fueron los casos ya citados de Nonell, Picasso, Durrio, Mir o el grupo de *Els Negres*, el ala negra del modernismo catalán según Cirici Pellicer en su obra *El arte modernista catalán* de 1951⁹⁹.

La obra de muchos de ellos se fundamentaría en los juegos de luz, color y línea, ajenos por lo tanto al realismo literal, tendencia que seguirían Opisso, Casagemas, Gargallo, Hugué o Cardona y que tanto proliferarían en publicaciones como *El Rovell de l'Ou* o *Joventut* y que tan presentes estarían a la vez en los trabajos de la *Associació de Pintors i Escultors Catalans*. Por su parte Joaquim Mir¹⁰⁰ o el propio Nonell en trabajos como los que presentaría en la Sala Parés indagarían en los temas marginales, por ejemplo en las series de Nonell sobre los gitanos que también tocarían con frecuencia otros artistas

⁹⁹, Reyero, Carlos y Freixa, Mireia, *Pintura y escultura...*, opus cit, p.92, aludiendo a las obras de Cirici Pellicer.

¹⁰⁰ Ibidem, con respecto a Mir se cita Camps, María Teresa, "Bases para una tipificación de la obra de J.Mir" en *Estudios pro arte*, nº3, 1975, Jardí, Enrich, *Joaquín Mir*, Barcelona, 1989 y para Nonell a Benet, Rafael, *Isidre Nonell y su época*, Barcelona, 1947, Jardí, Enrich, *Nonell*, Barcelona, 1984(1969), Fontbona, F, *Nonell*, Barcelona, 1987 y el catálogo de la exposición *Nonell* realizada en Barcelona por el Ayuntamiento de Barcelona, Palau de la Virreina.

como Barradas o Gutiérrez Solana. Sin embargo este icono de la nueva estética catalana hacia 1910, acabaría paradójicamente acercándose al *noucentisme* como en las obras que presentaría en las Galeries Faianç Catalá con el grupo Les Arts i els Artist.

En la misma sintonía se moverían también Ricard Canals, Ramón Pichot, Josep Dalmau, Joan González o Xavier Gosé en el terreno de la pintura y el dibujo o en escultura los comentados Casanovas, Julio González, Gargallo o Clará. En todos estos ejemplos la cercanía al *noucentisme* sería variable ya que por la calidad de estos autores con frecuencia las apuestas particulares proliferarían mucho. A pesar de que la cabeza más visible de este grupo fue Pablo Picasso por su universalidad, cabría citar entre otros a muchos de los elementos del *Rovell de l'Ou* como Pidelaserra, Ysern, Nogués, Emili Fontbona, S.Junyent, Lleonart, Nogueras, Cristófol de Doménech o Miquel y Lluçia Oslé. Amén de aquellos artistas más cercanos a Picasso y al Els Quatre Gats menos conocidos como J. Sabartés, Fernández de Soto, Manuel Pallarés, Josep Cardona o Ángel, muchos de ellos amigos personales del artista malagueño y que compartieron con él la vida bohemia barcelonesa.

Para finalizar me gustaría profundizar cómo no en el gran nexo de unión entre modernismo, modernidad y vanguardia que fue Pablo Picasso (1881-1973) sin duda el gran ejemplo de modernista que viraría desde una formación académica hacia los diferentes estadios del modernismo decadente y simbolista y de la posterior vanguardia. Demostración de esa progresión que desde el aspecto más abstracto del modernismo siguió hasta la vanguardia. Una abstracción ideal que sin embargo en su caso siempre conllevaría un valor emotivo que no pudo en ningún caso anular totalmente, a pesar de su predilección por las formas clásicas, la autarquía de las formas y la asepsia de la sencillez geométrica que desembocaría en la etapa cubista sintética. El Picasso modernista se gestaría en Barcelona a partir de 1899 de la mano de Carlos Casagemas (1880-1901) y Santiago Cardona, junto a ellos viajaría a París en un primer momento y a Madrid en 1899 donde posiblemente conocería a Eulogio Varela y a la postre fundaría la revista *Arte Joven*, también viajaría a su ciudad natal, Málaga. Su gusto por lo social y la estética modernista le permitiría entrar en contacto con el grupo de Els Quatre Gats en cuyo local realizaría su primera exposición en 1900, con ciertos retazos simbolistas que marcarían su periodo azul (1901-1904) y el rosa (1905-1906), donde el influjo *fauve* y los asuntos oscuros le acercarían a la obra de un Van Gogh y sus tendencias expresionistas. Junto a ello Picasso se afanaría por remarcar una permanencia

primitivista muy de su agrado que a raíz de su serie sobre los arlequines comenzaría a cambiar en pro de un grado mayor de abstracción, lo que unido a sus cada vez más incipientes contactos parisinos con Max Jacob, George Braque, Apollinaire, Durrio, Fernande Olivier, Clovis Sagot, Hugué, o los Stein le permitiría llevar a cabo ese gran salto hacia el cubismo analítico.

La modernidad arquitectónica y su aceptación provino por otro lado en parte de una nueva valoración de lo artesanal curiosamente y un renacido interés ligado eso sí a una burguesía cada vez más poderosa y un estilo identificativo y propio que aunaba la artesanía particular de cada región con la modernidad técnica y estilística. En esa línea el modernismo en arquitectura bebió también de las fuentes románticas y de lo que habían significado los eclecticismos y neo-historicismos en su batallar contra la Academia. Sin embargo del mismo seno de esa modernidad nacerían también una serie de tensiones que darían vida al debate entre el racionalismo gótico, herencia del Romanticismo y liderado por Viollet Le-Duc y clasicismo ecléctico, lo que en España como apuntaba Juan Bassegoda¹⁰¹ se focalizaría en Cataluña a través en un principio de Casademunt, August Font, Domènech, Puig i Cadafalch y Gaudí. Como quedó constatado la vida y la sociedad cambiaban “consecuencia de transformaciones políticas y sociales” como defendía Bohigas, mientras el modernismo se hacía paso en arquitectura de manera fugaz pero también algo difusa. Una de las claves que este movimiento retomaría del Romanticismo y que serviría de punto de partida para emprender una evasión, fueron los elementos exóticos que al mismo tiempo le otorgaron una carta de presentación particular con continuas alusiones a lo hindú, persa, japonés y musulmán como ocurriría con este último en España principalmente. Sin embargo y dando en parte la razón a Cirici Pellicer cuando entendía que el modernismo era en gran medida “parte de un movimiento regionalista”, hay que decir que en nuestro caso ese esteticismo se fundió a menudo con cuestiones nacionalistas que tendrían como meta la definición de nuevos lenguajes arquitectónicos que retomasen a su vez la propia tradición local y otros elementos extraños en pro de lo ecléctico, como señaló Domènech en su famoso artículo “En busca de una arquitectura nacional” de 1878, refrendando la actividad de Gaudí cuando reutilizaba las pericias mudéjares o del

¹⁰¹ Bassegoda, Joan, “Modernismo arquitectónico” en *El Modernismo en España*, catálogo de la exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro, Dirección general de Bellas Artes, Madrid, octubre-diciembre de 1969.

mismo Martorell cuando recurría al valor pulcro y sencillo de la arquitectura de lo blanco mediterránea.

En el caso madrileño, por su parte esa referencia explícita a lo tradicional y particular se cifraría en relación al neo-mudéjar que encarnaba de por sí un valor extensible a la idea de una España católica y propia de la antigua Castilla, como motor de ese patriotismo que a la postre tanto se explotó durante la dictadura. Es decir que en muchos casos la modernidad caló en arquitectos españoles desde posiciones locales y no cosmopolitas como en Rodríguez Ayuso y su gusto por el neo-mudéjar, o en Cataluña en el caso de Gaudí y el mismo Elías Rogent.

Incluso muchos entraron en el modernismo para luego salir como Doménech Estapá, August Font y Puig i Cadafalch. Mientras que otros considerados como modernistas mantendrían posiciones ambiguas tales como el mismo Gaudí creador a su vez según Bassegoda de una arquitectura nueva que no necesitaba inspirarse definitivamente en fuentes de vanguardia foráneas, al contrario de otros como Doménech con su viaje a Alemania.

A nivel cronológico en los años 60 que es la década de la que data el famoso catálogo de la exposición *El Modernismo en España* (origen en buena medida de estudios posteriores) autores como Ráfols indicarían el inicio del modernismo arquitectónico en 1888 y su fin en 1907, mientras que Bohigas coincidía en el inicio pero no en el final que prolongaba hasta 1926 con la muerte de Gaudí. Cabe decir al respecto que ese modernismo buscador de fuentes aclásicas, deudor del Romanticismo y lo medieval (como en el XVIII a su vez a partir de la búsqueda de lenguajes nacionales no clásicos desde el norte de Europa como en el caso de Laugier) antes de 1888 contaba ya con obras de signo modernista de Gaudí, Ayuso o Vilaseca y que conocería su ocaso cuando inició su mezcla con el estilo *Sezession* y el mediterraneísmo de D'Ors; que daría paso a su vez al *noucentisme* de Masó y Florensa o al novoclasicismo de los 30 por parte del G.A.T.E.P.A.C.

Así arquitectos como el famoso Antoni Gaudí fueron beneficiarios directos entre 1875 y 1930 de los nuevos avances técnicos que abrirían paso a nuevas sendas en urbanismo y arquitectura, a lo que convendría unir la revaloración de lo gremial y los nuevos materiales como el hierro que a partir de la Exposición Internacional de 1888 marcarían el destino de gran cantidad de maestros desde Doménech, Vilaseca, los afrancesados

Amigó, Sagnier, Balcells, Salvat, Jujol, Rubió, Martorell, los neomedievalistas Rogent, Font, Villar, Puig i Cadafalch, los sezessionistas Masó, Pericas, Florensa, hasta los racionalistas y noucentistas en Cataluña. Mientras que fuera de ella lo haría con los modernistas Aníbal González, Grasses Riera, el neomudejarismo de Ayuso, el monumentalismo de Palacios y Pedro Muguruza, y la arquitectura de S. Sebastián, La Coruña, Valencia, Bilbao, Zaragoza, Teruel, Valladolid, Melilla, las Canarias, etc. Siendo ejemplos de fusión entre lo foráneo con lo nacional, en pro de un enriquecimiento que nos acercaba más a Europa y a la vanguardia, y que como reconocía Bassegoda era imperiosamente necesario catalogar en su momento.

En este punto he preferido centrarme no tanto en la estética modernista y sus vías de influencia como en el mero repaso por regiones de sus huellas, para lo que de nuevo vuelvo sobre los pasos de Mireia Freixa. Autora que en su libro *El Modernismo en España* ofrece una extensa relación de las producciones pre-modernistas, modernistas y pos-modernistas españolas y adjunta una no menos extensa bibliografía sobre el asunto¹⁰²

En **Cataluña** como ya quedó explicado, la situación vino definida por un intento de fusión entre tradición, regionalismo y cosmopolitismo, que tendría lugar desde la época de la *Renaixença* hasta el *noucentisme*. Así debido en gran medida a su herencia romántica, Cataluña se abriría a un estilo de estirpe internacionalista sin querer abandonar un poso historicista y tardo-romántico muy particular. Este sería por ejemplo el intento de Domènech i Montaner en “En busca de una arquitectura nacional” aparecido en *La Renaixença*, en su volumen I, el 28 de noviembre de 1878, donde a partir del eclecticismo el autor pretendía definir las bases de una arquitectura nacional (catalana) que fuera a su vez moderna, adaptable a las nuevas necesidades de la sociedad moderna como defendía Viollet. Lo que no dejaba de ser un cúmulo de

¹⁰² Freixa, Mireia, *El Modernismo en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986, según regiones la autora cita, para Cataluña a D’Ors, Eugenio, “Moltes coses son mudades” en *Glosari*, Barcelona, Eicions 62 y La Caixa, 1982, A.A.V.V., “El Modernisme vist ara” en *Ariel*, 1940, catálogo de la exposición *El Modernismo en España*, 1969, el artículo “Modernisme un entusiasme” en *Serra d’or*, nº135, 15-12-1970, Bohigas, Oriol, *Arquitectura modernista*, 1968, Collins, George R, y Maurice, E, Fagan, *A bibliography of Antonio Gaudí and the catalán movement, 1870-1930*, 1973. En los años 80 para la autora lo que se vino realizando fueron estudios sobre libros y arquitectos o crítica literaria como en Fontbona, y Miralles, Francesc, “Del Modernisme al Noucentisme, 1888-1917”, nºVII, Barcelona, Edicions 62, en *Historia de l’art català*, Valentí Fiol, Edouard, *El primer Modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973, Marfany, Joan Lluís, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial edicions catalanes, 1975.

paradojas que señalaba a las claras la confusión de ideas que atormentaban al primer modernismo catalán.

Es decir desde el retroceso al pasado se buscaba el progreso y el paralelismo con Europa, aprovechando la bonanza económica surgida con la fiebre del oro en Cataluña entre 1870 y 1890. La dificultad estribaba sin embargo en definir cuál de las dos necesidades era más imperiosa, la de crear una arquitectura nacionalista de nuevo cuño o la de seguir los pasos de la modernidad occidental, con el tiempo se demostraría que quizás esa última premisa no era más que una excusa que beneficiaba a la primera como ratificó el posterior *noucentisme*.

Sin embargo el progreso estaba ahí, como demostraban la arquitectura del hierro, las nuevas teorías de Cardellach en su *Filosofía de las estructuras* de 1910 así como las novedades técnicas y las fusiones entre arte e industria siguiendo las teorías de William Morris. Esa paradoja catalana tuvo sus traducciones técnicas en el uso de las bóvedas tabicadas (de herencia románica) ligadas con tirantes de hierro, las rejerías catalanas de estirpe medieval, el *trençadis*, el uso del ladrillo, etc. Esto gestaría una cita de intereses entre el racionalismo romántico, el neo-mudejarismo, la arquitectura moderna y la nacionalista. Fruto de ello son por ejemplo obras como la Casa Vicens de Gaudí (1883-85) modelo de ese eclecticismo integrador o la Editorial Montaner y Simón de Doménech. Se puede decir incluso como matiza la autora que en Cataluña se produjo a veces un desfase anacrónico en los estilos con tendencias continuistas en pleno modernismo y modernistas en pleno *noucentisme*. Otro aspecto relevante a la hora de valorar a estos arquitectos sería la influencia que causaría el Ensanche de Barcelona en 1860 y que modificaría el gusto hacia un monumentalismo muy burgués, que permitió la transición desde el goticismo de Rogent a un neo-gótico más creativo como el de Martorell Montells y que al mismo tiempo abriría las puertas al eclecticismo en los 80 y las cerraría a los reductos romanticistas.

Vilaseca i Casanovas o Doménech trabajarían como en el edificio de Instituciones de Enseñanza, en torno a tres vías: una arqueológica y romántica, otra goticista y otra ecléctica. Frente a Rogent y Martorell, Doménech y Vilaseca defenderían el contacto con el eclecticismo europeo, y las ideas de G. Semper sobre la tienda de campaña y la unión entre arte y oficio. Vilaseca lo aplicaría por su parte para la autora, sólo en ornato mientras que Doménech también lo haría a nivel estructural gestando el estilo

Renaixença, que culminaría con la Exposición Internacional de 1888 y obras tales como el Palau de la Industria de Jaume Gustá, el Arco del Triunfo de J. Vilaseca, el Palacio de las Ciencias y Agricultura de Pere Falqués o el Palacio de Bellas Artes de A. Font y sobre todos ellos el Café- Restaurant de Doménech y el Hotel Internacional que aunaría el uso del hierro, con el neo-mudéjar y la arquitectura latericia¹⁰³.

Por su parte Gaudí siempre se mostró más ortodoxo en su eclecticismo, valorando más el ornato que lo ideológico, en la línea del proto-modernismo de Doménech i Estapá, Sagnier, Salvador Viñals i Savaté y Antoni M^a Gallisa. Desde él se pasaría a la primera generación modernista, que coincidiría con la Exposición Internacional de Barcelona de 1888 y con el primer encargo serio para Gaudí con el Palacio Güell bebiendo muchos de estos en las enseñanzas de Doménech i Vilaseca. Aglutinando en esta primera ornada a arquitectos como Rubió i Bellver, Puig i Cadafalch, Jeroni F. Granell, Francesc P. Morera o Antoni M^aGallisa; promotores de las ideas precursoras de Doménech en pos de una creatividad que no abandonara el gusto gótico centroeuropeo de estirpe barroca y con resabios platerescos también. Gaudí por su parte seguiría las bases góticas pero con una cota de libertad mayor como en el Palacio Episcopal de Astorga, el Palacio Güell o en la Casa Botines de León.

Muchos arquitectos como defiende Mireia Freixa más que modernistas se convirtieron en *gaudinistas* como Rubió o Berenguer, e incluso Jeroni Granell quien aparte de su vena *gaudiniana* también mantuvo su interés por la estilización del *Art Nouveau* más internacional o Doménech quien se imbuyó de modernismo con su estilo “floral”¹⁰⁴, a camino entre el organicismo de Viollet, el naturalismo, las renovaciones e incluso alguna fórmula clásica.

A partir de 1905, el modelo social catalán que se impuso se fundamentó en la Lliga regionalista, la Solidaritat Catalana y la Mancomunitat de Catalunya lo que daría paso ya al *noucentisme*, prolongación de esos hitos nacionalistas de los que el modernismo catalán había venido salpicándose. Mientras que en escultura y pintura como hemos visto la unidad lingüística se mantuvo, en arquitectura y las artes decorativas no, de hecho el ya citado Circol de Sant Lluc aplaudió las teorías de D’Ors pero se mantuvo fiel al modernismo estéticamente, impulsando el auge de este a partir de autores como

¹⁰³ Ibidem, citando a Bassegoda Nonell, Joan, “El Hotel Internacional”, en *CAV*, n°53, XI-1979.

¹⁰⁴ Ibidem, citando a Bohigas, Oriol, “Lluís Doménech i Montaner, arquitecto modernista” en A.A.V.V, *Lluís Doménech i Montaner*, 1973.

Muncunill, Conill, Monguió, Valerí y obras de Gaudí como la Casa Batlló, la Milá, el Parque Güell y su Colonia.

Usando de la tradición como herramienta de modernidad y enlace entre naturaleza y arquitectura y recurriendo a menudo a las técnicas de la estática que le conduciría al modelo funicular de la Iglesia de la Colonia Güell, Gaudí crearía prodigios de piedra, mecánica y geometría que favorecerían aún la estructura por encima del espacio, sin olvidar la faceta simbolista que marcó una producción de corte religioso en sintonía con los Llimona.¹⁰⁵

También Doménech por su parte realizaría en esta época sus mejores obras como el Palau de la Música o el Hospital de Sant Pau, buscando no tanto la obra de arte total como la integración del ornato en la arquitectura. Seguidores de Gaudí surgirían ahora también como Francesc Berenguer, Doménech Sugrañes i Gras y sobre todo Josep M^a Jujol, discípulo mucho más personal que los anteriores y creador de la Torre dels Ous (1913-16) o el Santuario de Montgerri.

Otra línea que se ceñía más a lo internacional y que preludiaría la muerte final del modernismo catalán, fue la del estilo *Sezession*¹⁰⁶, que calaría en autores como Manuel Raspall, Ignasi Mas, Joan Amigó, Doménech i Estapá o Alexandre Soler i March gracias al conocimiento de obras teóricas como la *Moderne Architektur* de Otto Wagner y a la participación de Austria en exposiciones internacionales o en el Congreso VIII Internacional de Arquitectos. La línea vienesa fue usada de este modo como contrapartida al modernismo al igual que el estilo rural, la arquitectura vernácula e incluso el referente de Brunelleschi, logrando con ello la adecuación completa del diseño a la utilidad doméstica.

Indudablemente la huella de Doménech i Montaner y Gaudí marcaría gran parte de la producción de las zonas de Levante y Baleares, en parte porque en Cataluña las relaciones comerciales y el transporte gozaban de mejor salud que en Madrid. En **Baleares** por ejemplo el modernismo catalán llegaría por medio de dos caminos, por un lado de arquitectos o maestros de obra locales que evolucionaban desde el eclecticismo y los *revivals* al *Art Nouveau* o bien por la presencia de arquitectos catalanes como

¹⁰⁵ Ibidem, citando a A.A.V.V., catálogo exposición *Simbolisme a Catalunya*, Serveis de Cultura de l'ajuntament de Sabadell, 1983.

¹⁰⁶ Ibidem, citando la tesis de Belsa, Anna, *Viena. Introducció d'una estetica arquitectónica*, Universidad de Barcelona, 1983.

Doménech, Gaudí o Rubió i Bellver en las islas. Cada isla como bien matiza la autora conoció desarrollos distintos como en el caso de Mallorca donde se viviría una *Renaixença* similar a la catalana o en la población mallorquina de Soller donde el obispo de Campins introdujo a Gaudí y Rubió en las reformas de Nuestra Señora del Lluç¹⁰⁷. En la ciudad de Mallorca el proto-modernismo vino de la mano de Gaspar Bennazar Moner y del mismo Doménech en su Gran Hotel (1901-03) así como de las teorías goticistas de Manuel Ferrant que se pondrían en marcha con las reformas de la Catedral de Mallorca y la Iglesia Parroquial de Soller por Rubió i Bellver. Hacia principios del siglo XX el giro sería sin embargo hacia el *gaudinismo*, el modernismo pleno y el influjo del estilo *Sezession*.

En **Valencia** por su parte¹⁰⁸ el modelo de burguesía fuerte económicamente a diferencia de Cataluña, como vimos, provendría del campo a excepción del centro industrial de Alcoy, con lo nacería una clase de terratenientes y con ello una clase media de artesanos, pequeños propietarios agrícolas y una gran masa de campesinos. Los burgueses terratenientes serían a la postre los grandes mecenas de los arquitectos modernistas, cuestión que provocaría un abuso del populismo en el lenguaje modernista que sin embargo se vería reforzado hasta alcanzar la cota de importancia del catalán, del que por otro lado también tomaría los referentes *gaudinistas*, unido a los del *Art Nouveau* internacional y estilo *Sezession*.

Serían según la autora, fueron José Manuel Cortina Pérez y Francisco Mora Berenguer los impulsores del medievalismo arqueológico en Valencia, para hacia 1903 más o menos remitir ante el empuje de un modernismo pleno y cosmopolita como en las casas Sagnier de Mora que serían secundadas por otros como M. Peris Fernando o Carlos Carbonell Pañeguido. Los propios comercios síntoma de modernidad y prosperidad económica se harían eco también del modernismo como en el Mercado de Colón (1914) de Mora o el Central (1914) de A. Soler i March y Francesc Guardia i Vial. Hacia finales de siglo el modelo que marcaría la producción sería el de la *Sezession* vienesa que influiría por ejemplo en Vicente Ferrer Pérez o en Javier Goerlich Lleó, mientras

¹⁰⁷ Ibidem, cita la tesis de Seguí Aznar, Miquel, *La arquitectura modernista en Balears*, 1975.

¹⁰⁸ Ibidem, se cita a varios autores de la década del 60 y posteriores como los trabajos para *Serra d'or*, nº103 y 104, IV y V, en 1968 del grupo formado por Trinidad Simó, Josep Lluís Gil, Emili Giménez y Tomás Llorens, por otro lado las obras de Emili Giménez en *Hogar y Arquitectura*, nº88, de noviembre de 1970, Simó, Trinidad, *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, 1973, la tesis de Daniel Benito Goerlich *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925* así como la obra de Pérez Rojas, Javier, *Notas al gaudinismo*, en el V Congrés Espanyol d'Història de l'art, Barcelona, 1984.

que Demetri Ribes lo acogería tan sólo como fórmula de tránsito hacia el protorracionalismo como en la Estación del Norte (1906). Entre otras localidades levantinas marcadas por el modernismo destacaría Novelda. En **Murcia** y **Cartagena** por su parte las fórmulas *gaudinistas* y catalanas serían también las preferentes¹⁰⁹

Un caso distinto ofrecería **Madrid** y parte de las ciudades castellanas, pues con una Escuela de Arquitectura de mayor tradición que las demás y con eventos como el V Congreso Internacional de Arquitectura y obras como el Casino, marcaría un punto de salida refrendado por una corriente más internacional y atrayente para numerosos arquitectos de fuera. El Casino por ejemplo tomó como modelos formales los casinos italianos para formalizarse allá por 1837 acogiendo a tertulianos tan ilustres como el Marqués de Salamanca, Juan Valera, M. Benlliure, Lerroux, Romero de Torres, Arturo Soria, J. M^a de Echegaray, los Álvarez Quintero, Vital Aza, José de Espronceda, etc. Ese carácter cosmopolita propició la creación de un nuevo edificio situado en una de las arterias más cosmopolitas a su vez de la ciudad como la calle de Alcalá nº15. Abrigo al mismo tiempo de obras de Inurria, Benlliure, Romero de Torres, Emilio Sala, Cecilio Plá, Álvarez de Sotomayor, Miguel Nieto, los Maumejean y los cristales de La Granja¹¹⁰. Este nuevo edificio epítome de modernidad se inauguraría en 1910 dando paso paralelamente a una de las mayores colecciones de arte contemporáneo que existen en la capital, tanto en escultura, pintura y artes decorativas.

Si la influencia en Levante y Baleares de Cataluña y su modelo modernista de cariz nacionalista fue grande, no lo fue menos la de Madrid¹¹¹ gracias sobre todo a la atracción de arquitectos por la Escuela y por la propuesta de un modernismo de corte más internacional, menos ideologizado, incisivo e interesado, que como veremos también marcaría la obra gráfica de Varela. A través de los estudios de Navascués

¹⁰⁹ Ibidem, Moreno Sánchez, Juan, “Los orígenes del Modernismo en Murcia y su obra más representativa: la casa de Díaz Cassour” en *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXX, nº1 y 2, 1971-72 y la ya citada obra de Pérez Rojas, Javier, *Notas al gaudinismo*, V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 1985.

¹¹⁰ Para más información sobre la vida del Casino de Madrid, remitirse a Juan de la Corte *El Casino de Madrid (apuntes para su historia)*, Montero Alonso, José *Historia del Casino de Madrid* o López Fernández, María *Patrimonio artístico del Casino de Madrid, el Salón Real (antiguo Salón de Baile)*, donde se demuestra que los frescos que allí se realizaron fueron mano de Emilio Sala y Cecilio Plá como ayudante y no Varela como algún autor ha propuesto, existiendo pruebas documentales que así lo acreditan.

¹¹¹ Freixa, Mireia, *El Modernismo en...*, opus, cit, p.153 citando a Navascués Palacios, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX.* opus cit. p.37 y del mismo autor “Opciones modernistas en la arquitectura madrileña” en *Estudios Pro Arte*, nº5, enero-mayo de 1976, y Bohigas, Oriol, *Reseña y catálogo de arquitectura modernista*, Barcelona, Lumen, 1973.

sabemos que los acontecimientos relevantes en el contexto madrileño definirían la vida de ese tipo de modernismo comentado, es decir a partir de eventos como el Concurso del Casino en 1903, el VII Congreso Internacional de Arquitectos de 1904, las primeras obras modernistas en 1902, entre 1905 y 1906 el aumento de obras y la celebración del VII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena, la crisis de la construcción de 1908 que produciría un descenso o a partir de 1911 una ligera recuperación que permitiría un cierto renacer; gracias a todo ello se conformaría la vida modernista arquitectónica madrileña.

De tal forma que entre 1901 y 1902 la duda sería la nota predominante como lo demostraban los proyectos para el Casino y su forma final, lo que afectaría también a otras obras como el Palacio Longoria de Grases Riera (1902), donde como en otros proyectos el modelo catalán también estaba presente así como también en la Casa de Don Pedro nº4 (1906) de Arturo Pérez Merino y el edificio del semanario *Nuevo Mundo* por J. Carrasco o la Casa Pérez Villamil (1906) de Eduardo Reynals.

Junto a esos referentes convivirían otros más internacionales, de corte vienés o belga, como en la Casa Bailén (1905) de Leopoldo José Ulled de tal manera que hacia 1911 según Navascués se reeditaría la arquitectura modernista bajo el epígrafe crítico de “estilo francés moderno” como en los casos de la Casa Gallardo (1911) de Federico Arias Rey para concluir con arquitectos como J. Saldaña que resucitaría los neo-historicismos. De hecho para la autora en Madrid el modernismo fue tan sólo una parte de un todo ecléctico al que pertenecería debido al cargo capitalino que ostentaba la ciudad, donde lo oficial y lo privado convivían en compleja armonía.



Ciné Doré, 1912, restauración por Crispulo Moro Cabeza.



Iglesia de la Buena Dicha, calle Silva 25, Madrid 1916, Francisco García Nava con referencias medievales.



Edificio modernista en la calle de la Cruz n°16 de Madrid, 1908, arquitecto desconocido.



Edificio-casa modernista en la calle Atocha número 47 de Madrid, arquitecto desconocido.



Edificio- casa modernista de la plaza de Matute de Madrid, 1907, Reynals, con referencias catalanas.

Por su parte el modelo madrileño influiría en regiones como **Valladolid**, **Salamanca** y **Burgos** a raíz de ese eclecticismo que afectaría en la primera a los edificios industriales y comerciales de la burguesía, no siendo como en la capital un modernismo puro sino puntual como en Arroyo López. Algo similar se viviría en la segunda con la

figura esencial de Joaquín de Vargas y en Burgos en la que incluso trabajaría en la restauración de su catedral Vicente Lampérez.

En otro orden de cosas **Galicia**¹¹² supondría un modelo original a camino entre la tradición y una nueva imagen según la autora. Siendo un ejemplo de modernismo tardío a través de las influencias de la Escuela de Madrid entre 1905 y 1915, con un carácter por tanto internacional y ecléctico. Tanto en La Coruña como en S. Sebastián el modelo propuesto de ciudad de ocio hizo crecer una arquitectura ante todo buscadora de la modernidad. Con excepciones nacionalistas como la de Alfredo Brañas quien con su *El Regionalismo* de 1889 fomentaría esa corriente así como su ligazón con otra simbolista que provenía como es lógico de las experiencias de Valle y Said Armesto en Madrid. En esta arquitectura primaria el uso del granito y la madera, así como las sinuosidades del *Art Nouveau* y cierto toque racionalista de índole vienesa como en las obras de Julio Galán Carvajal, Ricardo Boan y Callejas o en la de los eclécticos Antonio López Hernández y Antonio de Mesa con sus famosos quioscos. Como en La Coruña, Vigo también conocería un ensanche y una burguesía enriquecida a partir de la industria conservera, además fue también una ciudad con una importante tradición ecléctica que permitió para Mireia Freixa un tránsito hacia el modernismo sin grandes traumas. Buenos ejemplos fueron Jenaro de la Fuente y Domínguez, Benito Gómez Román y José Franco Montes. Por su parte en El Ferrol la figura más relevante sería la de Rodolfo Ucha Piñeiro a través de un modernismo tardío con una posterior acogida racionalista de referencias belgas, y aporte indispensable del hierro fundido sobre todo para las formas vegetales y sinuosas del *Art Nouveau*.

En cuanto a la arquitectura del norte en **Asturias, Santander, León y el País Vasco**, se podría decir que en la zona de Comillas y Astorga-León la incidencia principal sería catalana, mientras que en la de S. Sebastián a Gijón lo que predominaría sería la arquitectura del ocio y el eclecticismo¹¹³. En Gijón y Oviedo, sobre manera en la primera, lo que se daría sería un modelo de arquitectura turística y de ocio a la par que industrial, con ejemplos como el de Miguel García de la Cruz o el de Manuel del Busto

¹¹² Ibidem, cita a A.A.V.V. R. Gonzalez Vilar e sua epoca, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, Ed, Brais Pinto, 1975, Almunia Díaz, C y Martínez Suárez, Xosé, *A arquitectura moderna en Galicia (fins do século XIX a primeira metade de XX)*.

¹¹³ Ibidem, para Asturias cita a Saro Morales, Mari Cruz, *Oviedo: arquitectura y desarrollo urbano*, Ethos Arte, Universidad de Oviedo, 1981, para Aragón, Torralba, Federico, *El estilo modernista en la arquitectura zaragozana*, Zaragoza, n°XIX, 1964, Guatas García, Manuel, *La arquitectura modernista en Teruel*, separata del n°31 del *Boletín Informativo de la Excma. Diputación Provincial de Teruel*, 1972.

incluso el del mismo Rubió i Bellver que reformaría una iglesia jesuita al estilo neogótico. En Cantabria primaría la fusión de lo pintoresco con el referente del *cottage* inglés concretado a la postre en el llamado “estilo montañés” de la mano de Antonio López y López y lógicamente de toda la pléyade catalana que trabajaría en Comillas desde Gaudí a Doménech, E. Arnau, los Llimona, etc.

En el País Vasco también se acometería una reinterpretación del “estilo montañés” con una aportación modernista sometida a un exceso de frivolidad aburguesada y ociosa, como en S. Sebastián, prototipo de urbe cosmopolita y turística que retomaría el carácter más internacional del modernismo belga. En Bilbao por el contrario su propia tradición industrial degeneró en una postura impostada modernista, asociada a un ocio menor como en los edificios de la Alameda.

Aragón según la autora sería un buen caso de síntesis de tendencias, con grandes ciudades como Zaragoza que al igual que otras que hemos comentado vio crecer su arquitectura en pos del ensanche de la misma, con relevancia de los eclecticismos y de ciertos ecos catalanes que con el tiempo derivarían hacia cotas racionalistas.

Por último en referencia al sur decir que en **Andalucía** y las **Islas Canarias**¹¹⁴ sobre todo en la primera se conoció una enorme relevancia del tradicionalismo, artesanal y regional, en la línea de Morris, con una alta cota de eclecticismo y relevancia de la cerámica, esmaltes, y azulejería (tradición que proviene desde la Edad Media y que a la postre se mantendría con autores como Diego López de Arenas o Leonardo Figueroa). En Sevilla el periodo internacional sería muy corto a caballo entre un eclecticismo decimonónico y un regionalismo que a partir de 1910 se acabaría imponiendo, así entre 1902 y 1903 el modernismo se acabaría por ensalzar a partir de Aníbal González y José Gómez Millán para con el tiempo devenir en un relevo regionalista. En Cádiz entre 1907 y 1912 también se daría un breve paso por el modernismo con una aportación más inglesa que francesa a causa de sus constantes contactos mercantiles, lo que benefició en calidad sobre todo a la arquitectura popular e incluso a la efímera, con un auge del “estilo floral” barcelonés entre 1905 y 1910 y desde 1910 hasta 1915 del estilo *Sezession*.

¹¹⁴ Ibidem, cita a Pérez Escolano, Víctor y M^a Auxiliadora Cuaresma, “La arquitectura de Aníbal González” en *Hogar y Arquitectura*, n°82, mayo-junio, 1969, Villar Movellán, Alberto, “Modernismo en Cádiz” en *Archivo Hispalense*, n°171, 173 1973 y para Canarias a Darías Príncipe, Alberto, *La arquitectura en las Islas Canarias*.

Esa misma línea internacional con un primer momento de gusto francés se mostraría en las Islas Canarias, con tendencia hacia 1907 del modelo *sezessionista* y ecléctico.

Sin duda y al margen de los factores que hemos ido analizando y de la base de este trabajo sobre Eulogio Varela como ilustrador modernista de *Blanco y Negro*, el gran objetivo es el enfocar el fenómeno de la ilustración gráfica como trasunto de la propia imagen de la modernidad a través de su sentido globalizador. El valor potenciador de un dibujo o una ilustración al abrigo de ese pequeño universo que es una revista o un libro, alberga un ápice de vanguardismo del que carecerían en la mayor parte de los casos una pintura o una escultura entre los siglos XVII y XIX. Desde los grabados ilustrativos de un Callot o Tempesta hasta Rembrandt y Picasso, la ilustración gráfica ha venido siendo ese vehículo portador de lo que a cada momento se consideraba la modernidad, de tal modo que a partir del siglo XIX con el papel universalizador de la prensa, el auge de las nuevas tecnologías y tipografías y la revitalización que con ello cobrarían los diarios y las revistas, se culminaría de alguna manera ese proceso de renacimiento gráfico en dibujos y decoraciones que provenía desde el siglo XVI más o menos.

Así entrado ya el siglo XIX el gusto en arquitectura, pintura y escultura quedaría definido absolutamente por la publicación especializada, que de algún modo permitiría a muchos de nuestros artistas retomar modelos extranjeros que formalmente apostaban por la sencillez de colores y líneas bajo un prisma decorativista que calaría en altas esferas de la sociedad para pronto ser imitado por todos los demás estratos sociales¹¹⁵.

Muchos ilustradores por el carácter versátil de la ilustración gráfica lograron generar una evocación de paraísos de papel que a su vez sería vista por la posteridad como radiograma de una sociedad retratada mediante sus gustos, ocio e incluso sus actividades económicas. Otras veces las herramientas que la ilustración proporcionaba a estos artistas permitirían la definición de esos paraísos estéticos gracias al uso de estructuras asimétricas, lánguidas y metafísicas que solían permanecer ligadas al prerrafaelismo y exotismo del *Arts & Crafts*. Junto a ello el viraje hacia la abstracción de los volúmenes, formas y espacios constituiría el viaje perfecto desde el modernismo

¹¹⁵ Fontbona, Francesc, “La renovación modernista” en *Summa Artis*, vol, XXXII, dentro del capítulo dedicado a “El grabado en España” por Juan Carrete Parrondo, Jesusa Vega González, Valeriano Bozal y el mismo Francesc Fontbona, Espasa Calpe, S.A, Madrid, 1988.

español con la innegable pervivencia de ese realismo figurativista y en ocasiones costumbrista de la época de la Restauración.

Los ejemplos más preclaros como casi siempre fueron los que se dieron cita en Cataluña, como atestigua Fontbona, herencia de un posicionamiento cultural y geográfico cercano al europeo en el que destacarían muchos de los ilustradores ya citados con anterioridad como Apel-es Mestres, Alexandre de Riquer apologeta de esa corriente anglosajona, prerrafaelita y *quattrocentista* que contrastaría tanto con las apuestas afrancesadas de un Casas o un Rusiñol. Riquer tras su segundo viaje a Inglaterra en mayo de 1864 fue el gran importador de las formas de la mítica revista *The Studio* que utilizaría en carteles y anuncios gestados al albur de las nuevas técnicas de fotograbado y cromolitografía como en sus carteles para la casa Thomas de Barcelona, el que realizaría para la Exposición Internacional de la misma ciudad o el de la Compañía de Hierro del Norte de España. Ejemplos donde pondría en marcha muchos de los valores iconográficos del *revival* medieval o del misticismo y que a la postre también usaría Varela.

Junto a Adrià Gual y Casas, Riquer se erigiría en uno de los grandes maestros catalanes del cartel en los que con frecuencia utilizaría esos motivos festivos tan propios del modernismo como las bicicletas o los paseos en ciclos a la manera de Mucha, Grasset, Chéret o Lautrec. Adrià Gual como se verá posteriormente en el punto dedicado a las revistas gráficas fue más sintético y simbolista que Riquer, y compartiría fama gracias a sus exposiciones entre 1899 y 1903 en recintos como la Sala Parés, el Círcol de Sant Lluc o el de Barcelona. Herencia de este fervor cartelístico nacería una suerte de coleccionismo hasta entonces inaudito en el que por ejemplo se iniciaría un joven Lluís Plandiura y que conllevaría a su vez a numerosos concursos para firmas comerciales como los de Anís del Mono en 1897, el de la Casa Codorníu en 1898 o el de Fiter i Planas de 1900.

Casas o Rusiñol por su parte fueron adalides de una corriente más estilizadora y afrancesada con regustos impresionistas y figurativistas a la manera de Lautrec, Steinlen, Dudley Hardy o Penfield, gracias a un estilo más libre y directo no tan relamido en el ornato como el de Mucha y que tan bien se puede apreciar en sus trabajos para Els Quatre Gats. Sin olvidar por ello el simbolismo como demostrarían los carteles de Casas para los cigarrillos París o las ilustraciones que realizaría a principios del siglo

XX para *Blanco y Negro* y *La Vida literaria de Madrid*. Casas y Rusiñol abrieron lo que Trenc Ballester denominaría realismo sintético con el que coquetearían también Varela o Gris en Madrid y Antoni Utrillo, Joan Llaverías, Manuel Feliu de Lemus, Francisco de Cidón en Valencia, Llorenç Brunet, Opisso, Torres-García, Ynglada, Xavier Gosé o Antoni Serra.

A pesar de ello la estética *Art Nouveau* sería la más seguida, habida cuenta de ese valor onírico y moderno del que se hacía gala principalmente en Cataluña donde a través del juego místico-religioso se realizarían numerosas ilustraciones de libros como por ejemplo *Oracions* de 1897 por Miquel Utrillo, las *Fulls de la vida* de Rusiñol en 1898, o del mismo autor bajo obras literarias del venerado Maeterlinck *L'Alegria que passa* de 1898 e *Interior* de 1899. También en esta línea simbolista plena destacarían Claudi Hoyos (1875-1905), Bonaventura Casas de Valls (1861-1907) o el citado anteriormente Gaspar Camps. En un sentido ya más académico destacarían a su vez Julio Borrell (1877-1957), Joan Llimona, Triadó, o Gaieta Cornet.

En el caso de Madrid, a pesar del apego académico y la cierta minusvaloración de las artes decorativas, también se darían encargos a muchos artistas catalanes de carteles publicitarios así como el nacimiento de artistas apegados a la corriente del *Art Nouveau* de mayor o menor apego. Lógicamente entre ellos destacaría Eulogio Varela autor de numerosas ilustraciones para revistas y libros así como de carteles como el que realizaría para el concurso convocado por el periódico *El Liberal* en 1900 bajo el título de *La rotativa de El Liberal*, o los realizados para las fiestas de Carnaval del Ayuntamiento de Madrid, y los que llevaría a cabo para el Círculo de Bellas Artes de Madrid o para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Otros artistas destacados en el campo de la ilustración gráfica pero en las antípodas de Varela o Juan Gris fueron Narciso Méndez Bringa (1868-1933), Ángel Díaz Huertas (1866-1937) o Santiago Regidor (1866-1942) entre otros muchos.

La tendencia más exitosa tanto en carteles como en ilustración gráfica en la capital sería la anecdótica y realista, de corte académico, que pronto como acertadamente señalaba Fontbona derivaría en un eclecticismo que dudaría entre seguir los dictados modernistas, tardo-románticos o costumbristas del que serían buenos ejemplos Bertuchi, Alberti, Verger, Cardona e incluso Varela. Además Madrid sería un foco de atracción importante para ilustradores y artistas de toda España que de alguna manera anhelaban

ser reconocidos en los ámbitos académicos, cuando no lo conseguían muchos de ellos optaban por colaborar con revistas y diarios como ilustradores, oficio que si no les dejaba gloria sí les permitía seguir viviendo del arte. Entre los muchos artistas que llegarían a Madrid algunos serían los que junto a Varela definirían el núcleo *Art Nouveau* como el turinés Giuseppe Eugenio Chiorino (más conocido por su seudónimo de GECH), el burgalés José Arijá, Galiay Sarañana desde Zaragoza, Figal, Martínez Lumbrreras, Carlos Vázquez, José Blanco Coris, Arévalo y Carbó, Ricard Canals, Casas, Juan Gris, Manuel Orazi, Pedro Sáenz, Adolfo Lozano Sidro, Lorenzo Coullaut Valera, etc. Artistas que veremos más en profundidad en la segunda parte de este trabajo como colaboradores ocasionales de *Blanco y Negro*. Por su parte el *Madrid Cómico*, gran competencia de Prensa Española, contaría con artistas catalanes con más frecuencia como Lluís Bonnín, Torres García, Gosé, Utrillo, Rusiñol, Ramón Pichot o Casas, lo que devendría en un modernismo menos autóctono que el de *Blanco Negro* según Fontbona.

Por otra parte en Zaragoza, en la misma sintonía el liderazgo lo marcaría la *Revista de Aragón* con Félix Lafuente y Ángel Díaz Domínguez a su vez en el *Heraldo de Aragón* de 1905. Así como también la labor del citado Galiay Sarañana y un joven Rafael Barradas.

Al margen de carteles, *afiches*, postales, almanaques e ilustraciones para libros y revistas, cabría destacar también el ámbito del exlibris, un género al que se dedicará posteriormente un apartado por su trascendencia en la obra del Varela ilustrador y por permanecer al margen de dictados utilitaristas, obras elaboradas en plumilla muy cercanas en acabado a los grabados.

En definitiva las artes gráficas y todos los productos asociados a ellas le conferirían al modernismo una cota de modernidad rápida y directa que no tuvieron el resto de las artes, avanzando en muchos casos las novedades formales que vendrían a posteriori gracias a esos pequeños espacios de libertad, reservados a unos cuantos que fueron los magacines y revistas. Sin ese alarde de trascendencia de la pintura o la escultura, la ilustración gozaría durante los siglos XIX y XX de una mayor difusión lo que le permitiría integrarse dentro de la cotidianeidad, para así poder rebajar el concepto artístico desde la élite intelectual a cualquier rincón de la vida real. Esa integración en lo cotidiano era también una manera de avanzar ciertos supuestos vanguardistas que harían

del objeto cotidiano un elemento más de la obra de arte; la esencia democratizadora, capaz de desacralizar lo artístico, de corromperlo como años después haría un Duchamp o un Fontana cuando rajaba literalmente un lienzo.

Además junto al fervor por la reproducción mecánica y gráfica, se generaría al mismo tiempo todo un mercado de coleccionismo que a su vez también daría paso a revistas especializadas en el asunto como la *España Cartófila* (1901-1909). En España por lo tanto, el ascenso burgués nacido ya con la Restauración ahondaría aún más en ese intento por permitir a la nueva clase social disfrutar como *diletante* y en muchos casos como amateur del arte¹¹⁶, y sobre todo de la ilustración gráfica que entre los modelos neoclásicos y románticos encontraría una vía intermedia en el denominado género *jocosero* afincado en dibujos de prensa y herencia de las fuentes francesas.

Propio de este género sería el realismo satírico con respecto a asuntos cotidianos y sociales que antes ya se había intuido en las pinturas de Ramón Martí Alsina y el posterior “tremendismo”. Como referentes en prensa internacional los Perea o Francisco Javier Ortego se inspirarían en las obras de un Gavarni o un Daumier, con el objetivo de poder crear un lenguaje popular que en el caso catalán fue hábilmente utilizado por la burguesía para delimitar el dialecto plástico de una anhelada sociedad nueva.

Por su parte opuesto al Romanticismo y Neoclasicismo, así como al centralismo y en la línea de un historicismo particular y local que desembocaría en la *Renaixença* catalana, también surgiría una vía estética ligada al socialismo y al anarquismo, fruto de los movimientos migratorios y de la vida bohemia y decadente. Estas serían en resumen las bases de la denominada Edad de Oro de la ilustración gráfica española y que al mismo tiempo serviría de cauce de los modelos extranjeros avivando hacia finales de siglo el afán renovador. A la vez y en paralelo ciertos factores propios de la situación española y sus avatares, la situación pre-bélica y cierto sentimiento anti-germano se dejarían notar en muchos ilustradores, algunos de ellos más cosmopolitas que modernistas. Sería ese transepto¹¹⁷ que iría desde Méndez Bringa, Ramón Casas, Apelles Mestres, Francisco Sancha, Gaspar Camps, Inocencio Medina Vera, APA a los

¹¹⁶ Bozal, Valeriano, *Historia del arte en España. II. Desde Goya hasta nuestros días*, Istmo, Madrid, 1994.

¹¹⁷ Para este momento y sus artífices recomiendo el catálogo de la exposición *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*, celebrada en la Biblioteca Nacional en marzo de 2004, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, comisariada por Federico Moreno Santabárbara, por su visión práctica aunque en ocasiones un tanto restringida a unos pocos nombres.

autores más vinculados al *Art Decó* como Penagos, Ribas o Bartolozzi; una singladura que marcaría nuevos rumbos en las primeras décadas del siglo XX, arrastrando a unos y dejando en posición muda y estupefacta a otros.

Para finalizar este primer apartado acerca del contexto internacional y nacional que alumbraría los primeros pasos de Eulogio Varela y del modernismo como estilo, me gustaría insistir en una serie de pautas necesarias a mí entender para comprender la complejidad del momento, a caballo entre dos siglos así como la del propio movimiento modernista. Un estilo de corte internacional que sucumbiría como hemos ido viendo a numerosas circunstancias que lo hicieron mucho más denso y complejo de lo que en un primer instante para la historiografía del arte nos hizo creer.

Así pues en España hubo tres grandes núcleos artísticos como eran Madrid, Barcelona y Bilbao. Barcelona y por ende Cataluña sería el más “movible” de los tres, Madrid el más retardatario y conservador con una excesiva estima hacia la “nombradía” en donde según Juan de la Encina¹¹⁸ todo era “falsedad” remitida en parte con la llegada de los noventayochistas y finalmente Bilbao no tan moderna como Barcelona ni tan *snob* pero capaz de integrar las modas decorativas francesas con lo nacional y lo regional. El caso vasco sería por lo tanto contradictorio en su base, a camino entre lo conservador y lo revolucionario, pero a pesar de ello se convertiría junto a Cataluña en los focos alternativos a la oficialidad de la capital.

A nivel artístico de esta manera hacia finales del siglo XIX en España nos hallaríamos ante:

-Un tipo de pintura oficial y académica, restringida a la oficialidad de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Cuyo estilo prominente era la pintura de género a rebufo de los modelos de artistas como Gisbert o Casado del Alisal y que pronto degeneraría en el costumbrismo y el realismo anecdótico.

-Una vertiente más “comercial” importada del Impresionismo francés con toques sociales y que personificaría Joaquín Sorolla, gestando una escuela “luminista” que sería imitada en Levante y en más regiones por maestros consagrados.

¹¹⁸ López Fernández, María, *Las palabras del pasado...* opus cit, p. 101, en la que María López Fernández recupera el texto de Juan de la Encina “Las tendencias del arte español contemporáneo”, recogido a su vez en *Hermes*, nº6, junio de 1917.

-Una derivación de la catalanidad modernista en el ámbito de la propia Cataluña y ciertas áreas de influencia como Baleares. Con el tiempo la esencia inspiradora de este modernismo ora internacional ora catalán sería puesta en duda, pasando de un origen cultural medieval a otro que recuperaría la Antigüedad greco-latina ensalzando a Cataluña como foco de la mediterraneidad occidental. A este movimiento se le denominaría *noucentisme* y sería impulsado por Eugenio D'Ors a nivel literario y seguido por artistas plásticos como Manolo Hugué, Joaquim Sunyer, Julio Antonio o Joaquim Mir.

-Unas primeras apuestas timoratas y lábiles fuera de Cataluña hacia la vanguardia internacional como en el caso de Daniel Vázquez Díaz.

En paralelo el modernismo plástico vendría definido en España bajo dos acepciones¹¹⁹:

-Una ligada al decorativismo, de índole internacional cuando no cosmopolita, que es la que protagonizaría entre otros Eulogio Varela con cierto regusto exótico y simbolista, muy vinculado al desarrollo de las Artes Menores. Claramente influida por el *Art*

¹¹⁹ Con respecto a esta integración de la estética regeneracionista dentro del concepto de modernismo, cabe decir que en algunos casos la historiografía del arte ha dudado acerca de la inclusión de la primera dentro del marco modernista. Autores como Valeriano Bozal en su obra *Historia del Arte en España II*, opus cit, p.171, incluyen el término regionalismo que de manera confusa integra a su vez los rasgos propios de cada región con un sentir nacional muy concreto como era el de 1898. Quedan así pues las dudas de si es propio hablar de regeneracionismo como un movimiento individual, de si existió un fenómeno regionalista (o de alta cultura regionalista) con la suficiente fuerza como para entenderlo como un estilo y de si en ambos casos podríamos hablar de tendencias dentro del modernismo como eje vertebrador del arte español de finales del siglo XIX. Existe además en el caso de Bozal una serie de artistas bajo su punto de vista que excepcionalmente siendo regionalistas sí les concede un papel importante dentro del modernismo nacional (más allá de la relación intrínseca del modernismo con Cataluña y País Vasco que el autor acepta, sí reconoce unos rasgos comunes a la burguesía en general como vertebradores de este), es el caso de Sorolla, Valentín de Zubiaurre y Romero de Torres. Valga el caso de este último como significativo para que el autor tan sólo encuentre en su obra “un regionalismo ramplón” que “cae en los niveles más bajos del folclorismo y el casticismo”, lo que denota una cierta contradicción si entendemos a este junto a los otros dos artistas citados como regionalistas siendo de los pocos que aportaban algo a esa unidad nacional propuesta por los noventayochistas. Bajo mi punto de vista, artistas como precisamente Julio Romero de Torres son los que de alguna manera indican que la integración modernista del regeneracionismo es plausible debido a su cota de simbolismo que Bozal obviaba por completo. Esa es la línea que defendería Lily Litvak por ejemplo en “Abrir las puertas del tiempo” en el catálogo de la exposición *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, Ayuntamiento de Córdoba, CajaSur, en Córdoba, febrero-mayo de 2013.

En este artículo la autora insistía en la vinculación de Romero de Torres con el simbolismo subjetivo de Ruskin tal y como el propio Valle defendía en su momento también. Para ella el artista se quedó en “el dintel de la modernidad”, “sosteniendo el contraste entre ideal y realidad”, nunca fue por lo tanto un pintor naturalista y menos un simple amante del folclorismo barato, sino un pleno modernista. En esa misma línea se muestra Jaime Brihuega en el mismo catálogo con su artículo “Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres después de 1915” a través de “una maquinaria visual que trasciende” y que incluso para el autor adquiriría connotaciones oníricas. Creo que a través de la figura del pintor cordobés podemos por lo tanto defender ese concepto unívoco y englobador del regeneracionismo (con sus detalles regionalistas) como un elemento plenamente integrado y caracterizador de una sensibilidad modernista y simbolista.

Nouveau francés y belga, las experiencias del grupo de *Les XX*, el *Modern Style* y el prerrafaelismo inglés, el *Arts & Crafts*, el grabado japonés, el pos-impressionismo, el *Jugendstil* y las experiencias de la *Wiener Werkstätte* y el estilo vienés de la *Sezession*.

-Y otra vertiente auspiciada bajo el regeneracionismo y las ideas de Unamuno, de carácter regionalista, sombrío, místico, religioso, simbólico, con ciertas referencias a las teorías *ruskinianas* e institucionistas, así como a la pintura tradicional de El Greco, Velázquez o Goya, liderada por Ignacio Zuloaga quien en cierta manera también competiría a nivel mercantil con Sorolla. Una pintura en la que el individualismo figurativo compartía protagonismo con el sentido místico de los paisajes y casticismo de regiones como el País Vasco, Castilla, o Galicia. En esa misma sintonía se ubicarían también los Zubiaurre, Evaristo Valle o el mismo Julio Romero de Torres quien a pesar de una apariencia folclórica en su obra emana un sentido simbólico y sensual de enorme calado. Incluso podríamos aventurarnos un poco y enlazar esta corriente con la obra de un José Gutiérrez Solana y en esencia con la de la Escuela de Vallecas en su afinidad a lo telúrico.

Cronología histórico-artística desde principios del siglo XIX hasta 1955 fecha del fallecimiento de Eulogio Varela.

1809- Nace Charles Darwin.

1813- Nace Richard Wagner.

1828-Nace Ibsen.

1833- Se publica *Oda a la patria* de Bonaventura Carles Aribau, considerado el primer paso de la *Renaixença* catalana y su revisión de la historia de Cataluña.

Se inaugura la Escuela de Arquitectura de Madrid.

1844- Se funda la Escuela de Ingeniería en Madrid.

1849- John Ruskin escribe *Las siete lámparas de la arquitectura*.

1850- Nace Emilio Sala.

Inicio de la Segunda Revolución Industrial.

Comienzo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en España.

1855- Inicio de la desamortización y ley de ferrocarriles en España.

1856-Nace Jean Moréas

1859-Se publica en noviembre *El origen de las especies* de Darwin. Con ello se inicia una polémica que duraría hasta finales de siglo entre los partidarios de la teoría creacionista y los evolucionistas.

1860-Nace Alphonse Mucha.

1861- Nace Torcuato Luca de Tena.

1862-Nace Maeterlinck.

1863-Nace Gabrielle d'Annunzio.

1866-Nace Ramón Casas.

Nace Léon Bakst.

1867-Nace Rubén Darío.

1868- Nace Eulogio Varela Sartorio, el 20 de febrero en El Puerto de Santa María.

Revolución de Septiembre,

Inicio del Sexenio Democrático tras la Revolución contra Isabel II liderada por Juan Prim, Espartero y Topete.

1869-Nace Franz Stassen.

Regencia de Serrano

1870- Inicio de la etapa de Amadeo de Saboya.

Guerra franco-prusiana.

Nace José Mongrell

1871-Nace Giuseppe Eugenio Chiorino (GECH).

Inicio del periodo de monarquía democrática de Amadeo de Saboya o Amadeo I.

1872-Nacen José Arijá y Joaquín Xaudaró.

Viollet le Duc publica *Entretiens sur l'architecture*.

1873- Fin de la etapa de Amadeo de Saboya.

Gobiernos de Figueras, Pi y Margall, Salmerón y Castelar, inicio de la 1ª República.

1874-Proclamación de la 1ª República. Golpe de Estado del general Pavía. República autoritaria. Pronunciamiento del general Martínez Campos. Ministerio-regencia de Antonio Cánovas del Castillo y preparación del terreno para la llegada de los Borbones. Nace Gaspar Camps.

Inicio de la Restauración Borbónica.

Se crea en Barcelona la *Societat Wagner* por Pedrell, Antoni Opisso, Vidal i Llimona y Josep Pujol Fernández como presidente.

1876- Constitución. Fin de la tercera guerra carlista.

Representación de la ópera *Rienzi* en Madrid, la primera obra íntegra de Wagner.

1878. Alfonso XII contrae matrimonio con María de las Mercedes de Orleans.

1879-Ibsen publica *Casa de muñecas*.

Se funda la Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos.

1880-Nace José Galiay Sarañana.

Se delimita el plan Cerdá para Barcelona.

1881- Inicio de la etapa parisina de Ramón Casas. Gobierno de Sagasta

Nace Pablo Picasso.

1882-Muere Darwin.

1883- Muere Wagner. La familia de Eulogio Varela llega a Valladolid.

Primeras cristalerías de Gallé en Nancy, frontispicio de Mackmurdo para el libro *Iglesias londinenses de Wren*.

En España el Estado crea el Instituto de Reforma Social de la mano de Moret. y el Instituto de Previsión Independiente por Maluquer.

1884- Gaudí comienza a trabajar en la Sagrada Familia de Barcelona. Varela inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid con Martí y Monsó.

1885- Epidemias de cólera por toda España. Muere Alfonso XII

1886- Manifiesto simbolista.

Walter Crane impulsado por W.Morris crea la *Arts & Crafts Society*

Proyecto de la Gran Vía madrileña por el arquitecto Carlos Velasco, inicio del cosmopolitismo *parisien*

Nace Alfonso XIII

1887-Nace Juan Gris.

Seurat pinta *Le chahut*.

Emilia Pardo Bazán escribe la obra *La madre naturaleza*.

1888- Exposición Internacional de Barcelona.

Se inventa la linotipia e Isaac Peral su prototipo de submarino.

Se publican en Europa las primeras colecciones de grabados decorativos japoneses.

Galdós escribe la novela *Miau*.

1889-D'annunzio escribe *El placer*.

Cerámicas de Gauguin, primeros contactos de los nabis

Lázaro Galdiano funda *La España Moderna*.

Nuevo Código Civil en España.

1890- Se aprueba el sufragio universal en España.

Llegada de Alfons Mucha a París y eclosión de la actividad cartelística en la capital francesa.

Gran Exposición Universal de París.

Se da por iniciado en Cataluña el periodo modernista con la primera exposición en Barcelona de Casas, Rusiñol y Clarasó. Varela es elegido miembro del jurado de la Exposición Regional de Valladolid.

Lucas Mallada escribe la particular obra *Los males de la patria y la futura revolución española*.

Se publica *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde.

1891- Se funda *Blanco y Negro*.

Rafael Balsa de la Vega menciona como en la Exposición Nacional de Bellas Artes de este año aparecen las primeras huellas del simbolismo plástico en España.

El gobierno español concede la amnistía a los presos políticos e incluso a los prófugos del ejército y de la Armada.

Se inicia la construcción del Transiberiano.

1892-Georges Rodenbach escribe *Brujas la muerta*

Horta inicia la construcción de la Casa Tassel en Bruselas.

Rusiñol convoca la primera fiesta modernista de Sitges, donde se exponen cuadros de jóvenes artistas modernistas. Varela en Madrid entra en el taller de Alejandro Ferrant.

Cae Cánovas, y se aprueban las bases para la Constitución catalana por la Unió Catalanista.

1893-Max Nordau publica *Degeneración*.

Sucesos en Barcelona como el atentado de la procesión del corpus, el del Liceo y el Caso de Montjuich.

Guerra en Melilla

Carteles de Toulouse-Lautrec para el *Moulin Rouge*, litografías de Bonnard para la *Revue blanche*, pinturas y grabados de Toorop, Victor Horta empieza la construcción de la mansión Solvay.

Eugène Grasset realiza el cartel para la Exposición Internacional de Madrid de este año, posible influjo en Varela.

En Cataluña se intensifica el *wagnerianismo*, se celebra la 2ª fiesta modernista de Sitges.

En España ganan terreno los regionalismos.

1894-Primera guerra chino-japonesa. Interés creciente por lo oriental.

Es asesinado Sadi Carnot.

Se estrena el *Preludio a la siesta de un fauno* de Claude Debussy

Viaje por Italia de Rusiñol y Zuloaga, con gran influjo de la estética del quattrocento y del primitivismo artístico.

Beardsley ilustra *Salomé* de Wilde.

Se ejecutan a los anarquistas implicados en los atentados de la Gran Vía y del Liceo, se estrena la Verbena de la Paloma,

En la Sala Parés, Casas expone su *Garrote vil*.

En noviembre se inaugura el Cau Ferrat con la exposición de dos cuadros de El Greco, también se celebra la tercera fiesta modernista.

1895- José Arija colabora por primera vez en *Blanco y Negro*.

Invento del cinematógrafo por los Lumière.

Van de Velde construye, amuebla y decora su casa de Uccle (Bruselas),

Cartel de Alfons Mucha para Sarah Berndhardt.

Casas y Rusiñol abandonan París y se establecen en Barcelona definitivamente.

Guerra en Cuba, Joan Maragall publica su libro *Poesies*.

Se trata de un año clave para la modernización de infraestructuras en España.

En Francia surge la CGT.

1896- Chiorino (GECH) colabora por primera vez con *Blanco y Negro*. Eulogio Varela expone en Múnich y decora el salón de bailes del Casino Venatorio de Valladolid.

Samuel Bing inaugura la galería *Art Nouveau* en París,

Se funda en Munich la revista *Jugend* (Jugendstil) con decoraciones de Obrist y ornatos de Eckmann así como mobiliarios.

Año clave para el auge del cartel en Europa con exposiciones en Viena, Dresde, Toulouse, Rouan, Bruselas y en la Sala Parés de Barcelona

La primera exposición de carteles en España concita obras de Chéret, Grasset, Lautrec, Puvis de Chavannes, Forain, Dudley Hardy, Beardsley, Price, Hassal, Robertson, Fisher y Greiffenhagen.

Atentados de las fiestas del corpus de Barcelona,

3º exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas presentada con cartel de Riquer.

A nivel internacional se gesta el separatismo filipino.

1897- El modernismo comienza a calar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Asesinato de Cánovas del Castillo.

El modelo de los carteles de Mucha es aclamado en Barcelona de la mano de la revista *Luz* y de Riquer, un año después de conocerse los famosos carteles de Sarah Bernhardt.

Se funda en Viena el grupo *Sezession* (Olbrich, Hoffmann y Klimt), Mackintosh inicia la construcción del Institute of the Fine Arts de Glasgow.

Se abre la taberna *Els Quatre gats* y se celebra el primer concurso de carteles en Barcelona para anunciar la V Exposición de Bellas Artes e Industrias Gráficas con obras de Manuel Feliu de Lemus, J. Llimona, Antoni Utrillo, Llorenç Brunet, D. Baixeras, Francesc Cuixart, y los plenamente *Art Nouveau* de Adrià Gual y Riquer.

Decreto de autonomía de Cuba, con lo que Cánovas da por acabada la guerra de Cuba y Filipinas, pocos meses después es asesinado por el italiano Angiolillo

Se gesta la guerra Greco-Turca.

En el Teatro Lírico se interpreta insistentemente la obra de Wagner.

1898- Varela colabora por primera vez con *Blanco y Negro*. También comienza en esta revista la carrera de Joaquín Xaudaró.

Guerra con EEUU a causa del incidente del Maine, lo que provoca que España se vea obligada a ceder sus colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Desastre en ultramar.

Asesinato de la emperatriz Isabel de Austria.

A nivel intelectual se genera una necesidad de reacción que en cierta manera adopta la generación del 98.

Se inicia el periodo simbolista de Picasso

Aparece en la revista *Luz* por primera vez *La España negra* de Darío de Regoyos y Emile Verhaeren.

Guimard edifica el Castel Béranger, primer aporte del *Art Nouveau* en Francia en arquitectura, joyas de René Lalique e ilustraciones, muebles y ornatos de Grasset.

Concursos de carteles de Anís del mono y de Codorníu en Madrid este último.

Darío de Regoyos expone en *Els Quatre Gats* y en el Círcol artístic de Sant Lluç se realizan sesiones en memoria de Burne-Jones y Puvis de Chavannes mientras Rusiñol publica *Fulls de la vida*.

1899- José Martínez Ruiz “Azorín”, publica *La sociología criminal*.

Guerra de los Boers.

Proliferan los diseños de muebles de Horta, Van de Velde, Mackintosh y Majorelle, también de lámparas y objetos de Tiffanys.

Acercamiento político catalán a Madrid a través del movimiento polaviejista. Verdaguer publica *Santa Eulalia*, Riquer sus *crisantemes*, Casas expone de nuevo en la Sala Parés y Ramón Pichot en *Els quatre gats*. Quinta fiesta modernista de Sitges, se da por iniciada la publicación de *Pel & Ploma*.

1900- Almanaque concurso, *cromos modernistas*, titulado *Las flores de Blanco y Negro*. Exposición Universal de París.

Pabellón del *Art Nouveau* en la Exposición Universal de París, Guimard construye los famosos accesos del metro de París.

En Gran Bretaña se funda el Labour Party.

Asesinato de Humberto I de Italia.

V Congreso socialista de París.

Viaje de Varela a París. Logra un segundo premio en el concurso de *El Liberal*.

Se constituye la Lliga regionalista catalana y Adrià Gual publica su “Llibre d’hores”.

1901- 3º medalla de Varela en la Exposición Nacional de Bellas Artes, sección artes decorativas con *Dibujos y bocetos decorativos*. Varela conoce a Picasso.

Primera huelga general en España.

En octubre primera reunión en *Els Quatre Gats* de la *Asociación wagneriana* de Barcelona.

En enero llega Pablo Ruiz Picasso a Madrid, colabora y funda la revista *Arte joven* y entra en contacto con *Blanco y Negro* y con el propio Eulogio Varela.

Rusiñol publica en *Arte joven* su poema *El patio azul* en clara sintonía con el simbolismo cromático de Picasso.

Se constituye la École de Nancy, bajo presidencia de Gallé, Prouvé, Daum y Majorelle como impulsores.

Mueren Pi y Margall y Josep Lluís Pellicer,

Escándalo cleróforo a cuenta de la representación en el Teatro Español de Madrid de *Electra* de Galdós.

Asesinato del presidente norteamericano William Mackinley.

1902-Exposición Arte Decorativo Modernista en Turín.

Juan Gris colabora en *Blanco y Negro*.

Ramón Casas ilustra en *Blanco y Negro*. Exposición en la galería de Samuel Bing, sobre la obra de Hiroshige, Hokusai y Kuniyoshi.

Van de Velde es nombrado consejero artístico del ducado de Weimar.

Se forma el gobierno conservador de Silvela, huelga general en Barcelona, Riquer publica *Anyoranses*, Rusiñol *El poble gris*, Josep Maria Roviralta *Boires baixes* y Gaudí acaba Bellesguard.

1903-Se funda el periódico *ABC*.

Gobierno de Villaverde, retirada de Silvela y gobierno de Maura.

El modernismo catalán prolifera en Madrid gracias a la arquitectura como en la casa-palacio para Don Javier González Longoria en las calles de Fernando VI y de Pelayo.

Primera aparición de la *Revista ibérica de exlibris* y de la *Societat Catalana de Bibliòfils*.

Riquer publica en lujosa edición sus ex libris.

Cierra sus puertas la taberna *Els Quatre Gats*.

Ford crea su primera fábrica de automóviles

Los hermanos Wright consiguen el primer vuelo de aeronave.

1904- José Arijá logra 1º medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, sección Artes Decorativas, Varela será 2º medalla con *Pinturas y dibujos decorativos*. Logra ganar el concurso del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Nuevo viaje a París.

Guerra ruso-japonesa.

Se habilita en el Louvre una “sala japonesa”.

Visita de Alfonso XIII a Barcelona, atentado contra Maura, convenio franco-español por Marruecos.

Se gesta el decisivo Congreso Internacional de Arquitectura de Madrid del 7 al 14 de abril.

1905- Eugenio D’Ors da por iniciado el *Noucentismo* desde las páginas de *La veu de Catalunya*.

Lorenz y Einstein definen la teoría de la relatividad.

Alfons Mucha publica *Lectures on art*.

En Madrid el catalán Ricardo Marín junto a Gregorio Martínez Sierra publican la obra *Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhard*, clave para la difusión del modernismo gráfico en la capital.

Atentado anarquista en París contra Alfonso XIII junto a otros varios en Barcelona.

Domènech y Montaner dirige la construcción del Palau de la Música en Barcelona.

Se funda el periódico *ABC*. Varela consigue por oposición la plaza de ayudante meritorio en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid.

Japón se apodera de Port Arthur

Domingo rojo de San Petersburgo y Huelga General en Moscú

Aparecen con fuerza los grupos artísticos *fauve* y el expresionista alemán *Die brücke*

1906- 2º medalla de Varela en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Fiestas venecianas. Pintura decorativa*. Contacto con Juan Gris, Geiger y Kars en Madrid.

Boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg, atentado con bomba en el enlace por parte del anarquista Mateo Morral. Se organiza el movimiento *Solidaridad catalana*.

Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*.

D'Ors comienza su *Glosari* para *La veu de Catalunya* que finiquita el modernismo catalán.

Juan Gris marcha a París.

Muere Ibsen.

Se inicia la construcción de la Casa Milá (la Pedrera), mientras Gaudí sigue trabajando en la Sagrada Familia y en el parque Güell.

.Famosa exposición de Joaquín Sorolla en la galería petit de París.

1907-Se expone *Las señoritas de Avignon*.

Maura en el poder.

Gaudí acaba la casa Batlló.

Se representa en Barcelona *La figlia de Iorio* de D'Annunzio con éxito y resonancia en la revista *Joventut*.

Vª exposición internacional de arte.

Prat de la Riba es elegido presidente de la diputación de Barcelona, desde su ideología apoya el cambio de rumbo cultural en Cataluña hacia el neoclasicismo sobre el que se ha de apoyar el gobierno y que acaba con el modernismo como seña de identidad cultural.

Nace la Encíclica Pascendi

1908- 1º medalla de Varela en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Artes Decorativas con *Álbum de cien proyectos varios*.

Louis Vauxcelles bautiza al Cubismo.

Austria se apodera de Bosnia-Herzegovina. Guillermo II no acata el limitamiento en el armamento naval austriaco.

Bélgica se apodera del Congo.

1909-Semana trágica de Barcelona con huelga general en la ciudad.

Turquía reconoce la ocupación de Bosnia mientras Austria lanza su ultimátum a Serbia y Alemania a Rusia.

Filippo Tommaso Marinetti redacta el *Manifiesto del futurismo*.

1910-Muere Emilio Sala.

Se inician las obras de la Gran Vía madrileña.

Eugenio D'Ors escribe *La ben plantada*, ideario del *Noucentisme* y de la nación catalana.

1911- Metzinger escribe *Cubismo y tradición*

Inicio de la guerra del Rif y revolución china.

Revolución en Portugal y llegada de la República

Japón controla Corea

Muere Isidre Nonell y Maragall con lo que el modernismo catalán toca a su fin. Eulogio Varela es nombrado profesor de entrada en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid.

Revolución en china.

1912-Asesinato de Canalejas.

Guerra de los Balcanes.

1913- Apollinaire escribe *Los pintores cubistas* y Miguel de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida*.

Se celebra el *Armory Show* en Nueva York.

Juan Ramón Jiménez llega a Madrid y presenta obras como *Almas de violeta* o *Ninfeas*.

1914- Inicio de la 1ª Guerra Mundial con el asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo

Los ballets rusos acaban por refugiarse en España.

Posible fin de la Segunda Revolución Industrial.

Se funda en Madrid *La Esfera*.

1915-Irrupción de Dada en Suiza coincidiendo con el declive del modernismo.

1916-Muere Rubén Darío y es asesinado Rasputín.

1917-Revolución rusa.

Se acaban las obras del primer tramo de la Gran Vía en Madrid.

1918- El zar Nicolás II es ejecutado. Se crean las naciones de Polonia, Rumanía, Países Bálticos, Finlandia, Dinamarca, Checoslovaquia, Yugoslavia y Hungría.

1919-Fin de la 1ª Guerra Mundial y fundación de la *komintern* (3ª internacional).

En España se generaliza la jornada laboral de ocho horas

En Alemania e Italia nacen los partidos nacional-socialistas y fascistas.

1920-Gutiérrez Solana escribe su *La España negra*.

1922-Varela logra ser profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid

Descubrimiento de la tumba de Tutankamón.

1923- Dictadura de Primo de Rivera.

1924-Muere Bakst.

Se escribe el manifiesto surrealista.

1925- Se inaugura la Sociedad de Artistas Ibéricos

Da comienzo la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París que da comienzo al *Art déco*.

1927-Muere Juan Gris.

Fin de la guerra del Rif.

Apogeo de la generación del 27.

1929-Muere Torcuato Luca de Tena.

Inicio del crack en EEUU

En octubre se funda *ABC* Sevilla.

1930- Fin de la dictadura de Primo de Rivera.

1931- Inicio de la 2º República.

1932-Muere Ramón Casas

Gran exposición de arte japonés en Madrid.

1933-Muere J. Xaudaró. Varela publica *Temas de composición decorativa*.

1936- Inicio de la Guerra Civil

Fin de la colaboración de Varela en *Blanco y Negro*.

1937- Muere José Mongrell.

1938-Muere D'Annunzio.

1939-Inicio de la 2ªGuerra Mundial

Muere Alfons Mucha.

Final de la Guerra Civil en España.

1941-Muere Chiorino (GECH).

1942- Muere Gaspar Camps.

1945-Fin de la 2ªGuerra Mundial.

1949- Mueren Franz Stassen y Maeterlinck.

1952-Muere José Galiay Sarañana.

1955- Muere en Madrid, Eulogio Varela Sartorio.

1963- Ve la luz su obra *La letra y su teoría constructiva*.

2.1.1 LOS CAMBIOS SOCIALES Y ARTÍSTICOS EN LAS REVISTAS GRÁFICAS ESPAÑOLAS DESDE FINALES DEL SIGLO XIX HASTA EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX.

Para autores como D'Ors la revista como universo particular mantiene una compleja relación con su cronología, con su tiempo, lo que de por sí conllevaba bajo su opinión una capacidad reflexiva y analítica de esta para con el tiempo que le toca vivir compleja. Según este punto de vista la consideración de la publicación, magazine o revista como espejo preclaro de la realidad circundante se pone en seria duda, posición que no fue compartida en su momento por otros grandes pensadores como en el caso de Ortega y Gasset quien por ejemplo sí vería en esta una vinculación real con un determinado tipo de pensamiento particular de una determinada época. A pesar de ello Ortega sí aceptaba sin embargo la existencia de excepciones que de algún modo funcionaban como entes independientes y hasta en ocasiones anacronico.

Bajo estas bases en España partiendo de aquellas revistas decimonónicas de tendencias costumbristas se podría establecer una línea iniciática en el tiempo que culminara con aquellas publicaciones consideradas a principios del nuevo siglo como “revistas de creación”. Muchas de ellas herederas de los formatos y de apuestas predecesoras, pero con unas premisas más renovadoras, menos frívolas y edulcoradas, como aquellas enmarcadas en movimientos como el *ultraísmo* y los ejemplos anteriores modernistas de maestros como Juan Ramón Jiménez¹²⁰.

Muchas de estas revistas encuadradas en una primera etapa de “creación” beberían de los modelos catalanes fundamentalmente de finales del XIX, y sin embargo nacerían en

¹²⁰ Me gustaría destacar la relevancia para el estudio de las revistas artísticas españolas del catálogo de la exposición *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, organizada por el Ministerio de Educación y Cultura del 29 de octubre de 1996 al 9 de enero de 1997 en el M.N.C.A.R.S. Mediante los diferentes artículos aquí aparecidos de Eugenio Carmona “Tipografías desdobladas; el arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia.1918-1930”, Ángel González García “Revistas de revistas”, Juan José Lahuerta “Decir anti es decir pro”, Juan Manuel Bonet “Las revistas madrileñas del modernismo a la modernidad”, Ricard Mas Peinado “Santiago Segura y las revistas de arte en Barcelona (1912-1919)”, José Carlos Mainer “Contra el marasmo las revistas culturales en España (1900-1936)” y de Jaime Brihuega “Las revistas españolas de los años 30 y la renovación de las artes ..”, opus cit,p.36.

la capital como fue el caso de *Reflector* en los años 20, referente de diseño tipográfico muy ligado al *creacionismo* literario así como a las figuras de Juan Ramón Jiménez y de Pablo Picasso. Algunas permitirían una suerte de convivencia entre los primeros signos de la vanguardia y la estética *noucentista* como en los casos de las madrileñas *Cervantes*, *Cosmópolis* o *Grecia*. Nacidas dentro del post-modernismo y pronto *ultraístas* por definición, gracias a las firmas de autores como Isaac del Vando Villar, Norah Borges, Larrea, Huidobro y otros más.

En este entramado de publicaciones habría que destacar el hecho de que con el tiempo se acabaría generando una especie de nuevas relaciones entre centro y periferia a través de la estética de cada una, así en Galicia *Vida*, *Gráfica* o *Luz* en torno a 1922 apostarían por toques visuales cubistas y futuristas o vibracionistas en la línea de artistas como Ángel Ferrant o Rafael Barradas. En Madrid por su parte *Ultra* o *Índice* allá por 1921 optarían por desbocar lo insinuado en algunas de las portadas de *Blanco y Negro* de esa misma década mediante portadas originales en el uso de la xilografía, con maestros como el mismo Barradas, Jahl o Borges donde ese acento elitista intelectualmente hablando se enmascaraba con las aportaciones literarias de Rafael Cansinos-Assens, Ramón Gómez de la Serna, Corpus Barga, Manuel Abril, etc.

Por ejemplo en el caso de *Índice* la apuesta era un poco más rupturista, ecléctica y superadora de la vuelta al orden *noucentista*, *Tableros* en 1921 se consagraría por su parte a las pautas del congreso europeo titulado *Las direcciones y defensa del Espíritu moderno*, *Horizontes* sin embargo se posicionaría en plena diatriba sobre la vuelta al orden y *Alfar* en 1923, optaría en su caso por un personalismo afín a la figura de Julio Casal más afanado en indagar en la relación entre arte y literatura, lo que a la postre derivaría en el modelo de la *Revista de Occidente*.

Alfar al parecer sería el mejor ejemplo de asunción de la modernidad francesa y los postulados reaccionarios sobre el retorno al orden *noucentista* y novoclasicista. De esta manera estas publicaciones nacidas en parte de los reductos modernistas se dirigirían hacia una opción novoclasicista ciertamente ligada al conservadurismo que vivía el país con la dictadura de Miguel Primo de Rivera, en sintonía con el creciente analfabetismo nacional y que tan sólo era profanada en ocasiones por tendencias más eclécticas como las de *Ronsel* (1924), *Ambos*, *Parábola*, *Vértices* (1923), *Tobogán* (1924), *Plural* (1925)

o *Sí* (1925). Ejemplos algunos aún cercanos a Juan Ramón Jiménez y otros a la generación del 27 con algún sutil toque de surrealismo.

En la siguiente década del 30 el descrédito sobre el *Ultraismo* seguiría fomentándose en favor del regreso al orden como en los casos de *Mediodía* (1927), *Papel de Aleluyas* (1927), *Litoral*, *Carmen*, *Verso y Prosa*, *La rosa de los vientos*, *Gallo* editada por García Lorca, *Meseta* o *Ddoss*. Un caso excepcional supondría *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero a través de una sensibilidad anti-romántica, anti-casticista y anti-retórica que escondía la información artística e internacionalista con evidentes toques políticos. Su contrapunto catalán sería la famosa *Les Amics de les Arts* de Dalí, Montanyá y Cassanyes, ejemplo de revista moderna bajo sensibilidad *noucentista* y en Málaga *Litoral* mucho más ambigua en su intento por vincular el movimiento moderno al novoclasicismo, *noucentisme* y el retorno al orden con la excepción de Maruja Mallo que fascinaría a propios y extraños.

Las dudas y diatribas entre modernidad y tradición, positivismo y misticismo o nacionalismo e internacionalismo no eran sin embargo como hemos ido viendo nuevas tal y como personificaría la figura de Unamuno. Las semillas de todas estas revistas comentadas aparecerían ya en plena Restauración mediante unas bases intelectuales que acabarían por eclosionar en las primeras décadas del siglo XX y que se habían ido filtrando en el tiempo gracias a términos como caciquismo, regeneracionismo, anti-militarismo o anti-clericalismo.

A finales del siglo XIX por lo tanto las revistas gráficas españolas se postulaban como espejos gráficos de los “males del país”, tal sería el caso de revistas y periódicos como *La España Moderna* (1889-1914) de Lázaro Galdiano, *Vida Nueva* (1898-1900), *Revista Nueva* (1889), *Alma Española* (1903-04) o las novedosas por su manera de ligar texto e imagen *Blanco y Negro* (1891), *Mundo Gráfico* (1911), *Madrid Cómic* (1880) o *La Esfera* (1914). Era la prensa en definitiva el elemento que mejor representaba el debate nacional como enlace unificador de todo el territorio nacional tal y como señalaría Benedict Anderson¹²¹. También era en este momento histórico el reflejo de la dificultad que el país hasta bien entrado el siglo XX conocería para adaptarse a la modernidad entendida como proceso social, económico, político y cultural instigado por

¹²¹ Versteeg, Margot, *Jornaleros de la pluma...* opus cit, p.39, donde la autora cita a Benedict Anderson y su teoría acerca del papel de la prensa en la vertebración de una conciencia nacional.

el sistema capitalista, desde el extranjero. De hecho en ocasiones la prensa fue paradójicamente un instrumento en contra de la misma modernización por enfocar la problemática nacional única y exclusivamente en los excesos del sistema, la desmembración del Imperio, la religión y su rol social o en el papel de las agencias no estatales de control social de grupos complejos.

Fue en este instante cuando gracias al ascenso social burgués la imagen y la ilustración cobrarían un nuevo impulso, asociadas al texto como servidoras de ciertos intereses sociales, económicos y nacionales. A través de la ilustración gráfica se gestaba una imagen novedosa de la ciudad como crisol de un discurso heterogéneo donde la misma clase burguesa en su toma de conciencia como clase, aparecía reafirmando mediante sus gustos, su ocio y sus relaciones públicas. Ese sería el caso de *Blanco y Negro* o de *Madrid Cómic*.

Ni que decir tiene que con ese auge periodístico surgido a rebufa de la Revolución de 1868 las innovaciones tecnológicas de nuevos medios de producción como el fotograbado, la inclusión de fotografías junto a ilustraciones ayudarían en la gestación de un aparato visual nuevo y tan propio de la modernidad. En datos numéricos a mitad del siglo XIX la expansión de las revistas gráficas y diarios como vehículo de transmisión del conocimiento social y cultural era enorme y muy cercana a la consideración empresarial que muchas empezaron a tener. Hacia 1887 según Versteeg circulaban ya en España 1128 publicaciones periódicas, en 1882 aumentaría a 1136 y a 1347 en 1900, así tanto el diario como la revista ilustrada a principios de siglo permitirían una cierta pero lenta mejora de infraestructuras periodísticas, industrialización y una cierta rebaja de las cotas de analfabetismo, dando a su vez paso a la profesionalización del periodista. A pesar de ello estos datos resultan sonrojantes si los comparamos con el resto de Europa a lo que habría que añadir la ausencia de libertad de expresión que en nuestro país entre 1875 y 1923 sería lacerante.

Usualmente en las revistas era por otra parte más fácil trabajar con libertad que en los periódicos normalmente más supeditados a intereses políticos, como en los casos insignes de *Revista Contemporánea* (1875-1907) o *La España Moderna* (1889-1914) y aquellas más triviales como la de Luca de Tena o *Nuevo Mundo* (1894), *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), *La Ilustración Ibérica* (1883-1898), *La Ilustración Artística* (1882-1916) o la misma *Madrid Cómic*.

Algunas de estas publicaciones a finales y principios de siglo se centrarían en ahondar en los regionalismos y en aquella conjunción tan del gusto institucionista entre idealismo y positivismo a veces con clara vocación universitaria como en los casos de *Cultura Española* (1906-1909). Revistas que eran fruto de las diferentes reformas universitarias y de la irrupción de la Institución Libre de Enseñanza. En otros casos a rebufo de la situación política como en las postrimerías de la Semana Trágica, el fin del gobierno de Maura o la guerra europea, algunas revistas apostarían por un mayor conformismo, abandonando el modelo de la Restauración y apostando por el regeneracionismo. En esa línea Ortega y Gasset favorecería a la postre la radicalización de algunas revistas en las que colaboraba como *Europa. Revista de Cultura Popular* (1910) o *España. Semanario de la Vida Nacional* (1915) quizás la más politizada, dirigida a “un socialismo más radical” cuyo director era el mismo Ortega junto a Luís Araquistáin y Azaña y que contaría con las colaboraciones de Bagaría, Unamuno, Ramiro de Maeztu, Juan de la Encina, Valle-Inclán o Pio Baroja entre otros.

En paralelo en otras regiones también aparecerían ejemplos similares como en Galicia *Nos*, la andaluza *Bética*, la vasca *La revista* o en Cataluña *Revista de Catalunya*. Tras la guerra muchas de ellas optarían por una estética más hedonista y de evasión con resabios modernistas y en algún caso neo-casticistas, en las que no sin cierta ironía se revisaba el pasado con textos inscritos en plena vanguardia de índole surrealista de Le Corbusier, Gómez de la Serna, Kafka, etc. Serían los casos de *La Pluma* (1920-1923) y la *Revista de Occidente* (1923) por ejemplo, donde el debate en ocasiones ya viraría hacia la aceptación o no de la vanguardia, en cuya sintonía también estarían *Post-Guerra* (1927-1928), *Nueva España* y otras publicaciones de corte izquierdista como *Leviatán* de Luís Araquistáin (vocero de Largo Caballero), *Octubre* (1933) de Rafael Alberti y María Teresa de León o *Nueva Cultura* (1935).

La irrupción del adalid de la novedad que sería Ramón Gómez de la Serna sería decisiva para la nueva dimensión que el panorama cultural español y gráfico empezaría a cobrar. Él mismo se encargaría de desarrollar esa nueva tendencia de las revistas nacionales en primera persona, a pesar de que como defendía la revista no dejaba de ser “un refugio de todos los tópicos, todas las antiguallas, todas las difusas generalidades de siempre, todas las prudencias, todas las bonituras, todas las inexpressiones...”. Gómez de la Serna otorgaría a muchas de las publicaciones que promocionaba toda una “política literaria” e individual, capaz de conseguir a la vez una cota de internacionalismo para

sintonizar con los referentes extranjeros tales como *Lacerba*, *Dada*, *Reccueil Littéraire et artistique*, *La Révolution Surréaliste* o *Littérature*; capaces de alguna manera de cambiar la realidad periférica. La novedad para Gómez de la Serna como bien señala Ángel González García¹²², estaría incluso por encima de la modernidad, bajo un disfraz de camuflaje que podía en aquel momento adquirir diferentes nombres tales como *Dada*, *Merz* o *Metafísica*... En España la fiebre por lo nuevo por lo tanto tendría a Ramón como gran referente y en Cataluña que por entonces había perdido ese liderazgo nacional a costa de una resistencia excesiva en los postulados *noucentistas* y conservadores vendría de la mano de ensayos como el *Anti. Full mensual d'art* de Sebastià Gasch, centrados en reivindicar un estilo de vida contrario a los romanticismos y naturalismos ya caducos y que se asentara en las bases de la sociedad actual y de sus propios valores. Muchas de las publicaciones catalanas de este momento harían gala incluso de una serie de iconos que garantizasen su identificación con ciertas obras propias de la modernidad del momento, de ahí la reiteración en figuras como la de Le Corbusier.

En el caso catalán al contrario que en Madrid como opina Ráfols¹²³ la modernidad no provendría de la Institución Libre de Enseñanza sino desde la Revolución y el enciclopedismo civil y escepticismo de muchos artistas cercanos al *Diari Català* desde 1879. De esa manera nacería como vimos anteriormente la revista *L'Avenç* de la mano de Ramón Casas y de Jaime Massó y Torrents, como ejemplo de una heterodoxia de la que no sería partícipe por su parte el periódico *La Vanguardia* más afanado en la defensa de una política liberal y proteccionista, a pesar de ciertas excepciones entre sus colaboradores como Sawa, y aquellos articulistas que escribirían sobre arte, literatura, música, jurisdicción, ciencia, etc. Con el tiempo sus cronistas serían el referente para aquel que quisiera saber sobre los eventos más relevantes a nivel internacional bajo una idiosincrasia que en un primer momento tendía al mero naturalismo pero que con el tiempo se acercaría al modernismo tanto internacional como catalán de la mano de colaboradores como José Yxart, Raimon Casellas o Josep Lluís Pellicer.

Hacia 1898 surgirían dos publicaciones importantes en este devenir como fueron *Catalonia* y *Pel & Ploma*. En el caso de la primera que duraría desde 1898 hasta 1900, e

¹²² González García, Ángel, *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, "Revistas de revistas", opus cit, p.187

¹²³ Ráfols, Josep Francesc, *Modernismo y modernistas*, opus cit, p.102.

herencia directa de los propietarios de *L'Avenç* Ignacio Iglesias, Juan Pérez Jorba y Ernesto Vendrell, contaría con colaboradores como P.Fabra, Rusiñol, Riquer, Pichot, Bonnín y Casas. Entre ellos y Vendrell permitirían que el rumbo de la misma cambiase desde el naturalismo hacia el modernismo.

Por su parte la digna sucesora de *Els Quatre Gats* sería *Pel & Ploma*, cuya publicación duraría desde 1899 hasta 1903 con etapas semanales y otras mensuales, su director sería Miguel Utrillo y el dibujante-propietario Ramón Casas (serían muy famosos los retratos de personalidades importantes que realizara Casas en sus páginas). Hacia 1903, Utrillo comenzaría a introducir a artistas más jóvenes como Nonell, Picasso, Canals, Mir, Roberto Domingo, Torres García, Opisso, Gosé, Smith, Pidelaserra y otros, con lo que la síntesis entre modernismo, prerrafaelismo y sintetismo fue por aquellos años la nota común. El germen de esta revista lo recogería *Forma* desde 1904 hasta 1908, financiada por Casas y Utrillo, en la que se intentaría dar cobijo al arte nuevo pero sin olvidar un curioso homenaje al arte antiguo de la mano de artistas como Brull o Sebastià Junyent.

Siguiendo la estela de estas revistas desde febrero de 1900 hasta 1906, nacería *Joventut* que además contaría con un director literario Luís Vías y otro artístico que sería el gran Alexandre de Riquer. Esta publicación estaría condicionada por ese supernacionalismo literario a diferencia de sus predecesoras con lo que los asuntos políticos eran frecuentes en sus páginas.

Al parecer estuvo durante una época ligada a la *Unió Catalanista* y a personajes como Francisco Pi y Margall con un posicionamiento casi siempre tendente a la izquierda. En su seno también se daría un cierto sentido religioso que fue más o menos seguido por sus colaboradores, en el caso de Emmanuel Alonso por ejemplo lo que hubo fue más un gusto por el immoralismo *d'annunziano* y un afán por representar a la mujer de manera adolescente con un toque enfermizo.

El homenaje que Riquer en sus páginas hizo al arte ornamental y decorativo fue absoluto así como a referentes internacionales tan importantes como Vogeler y Aubrey Beardsley. La dirección de Riquer duraría poco debido a sus numerosos encargos por lo que Junyent y Brull a la postre se harían cargo de la dirección de la revista en la misma línea idealista. Tras la desaparición de *Joventut* su sustituta sería *Catalunya* que surgiría en enero de 1903 y que duraría hasta mayo de 1905, también con ese regusto postrimero del modernismo catalán.

Tanto *Catalunya* como otras publicaciones coetáneas como *Auba*, *Art Jove*, *Occitània* o *Catalunya Artística* anticiparían el ocaso definitivo del modernismo catalán. Revistas que contarían con colaboradores como José Carner, Eugeni D'Ors y su hermano José Enrique, Juan Oller y Rabassa, Antonio Busquets y Punset, etc. Estos ejemplos fomentarían sobre todo el estudio y lectura de los clásicos catalanes así como la captación de la poesía popular.

De esta manera calaría progresivamente en las publicaciones catalanas la idea de lo nuevo a pesar de ciertas reticencias por parte de esa *intelligentsia* catalana que veía con cierto temor el posible fin de los valores mediterráneos que fomentaba el *noucentisme*. Un temor o miedo que incitaría todavía a la búsqueda de la armonía y la belleza como objetivos finales de la obra de arte como ocurriría en revistas como *La veu de Catalunya*, *L'Art vivant* o *L'Amour de l'art*, modelos gráficos que tendían a marginar la estética ingenieril como esencia de la sociedad moderna. Un icono a seguir como comentamos sería Le Corbusier por su capacidad de buscar lo atemporal (clásico) en lo moderno (actual y efímero), lo que para muchos solía deparar una contradicción en sí misma en la que también solían caer otros como el mismo D'Ors. Para este el Purismo y el Cubismo habían retornado a lo clásico sin salir de la tradición mediterránea en la que él hallaba la base de la catalanidad, donde la revolución era convertida en un proceso involutivo tal y como defendería en obras como la citada *La Ben Plantada*. En ese sentido D'Ors aseguraba en ocasiones que “nosotros, el pueblo mediterráneo, somos los eternizadores de lo tangible, o si se quiere, los sensualistas de lo eterno”.

Así el clasicismo era reivindicado de nuevo para adaptarlo a una sociedad en la que el individualismo romántico quedaba ya superado, con el fin de no caer en el caos que para ellos suponía la vanguardia, y que a nivel político había tenido un paralelo desde el movimiento cultural de la *Reinaxença* aceptada en su momento tanto por la derecha como por la izquierda política (cabe destacar en este sentido el apoyo que la burguesía catalana le dio al dictador Primo de Rivera en los años 20).

Quizás por estas cuestiones desde muchas revistas se defendería la institucionalización del arte moderno catalán, de corte anti-vanguardista y a la vez anti-académico, capaz de crear un público nuevo y un arte nuevo que escarbara en la pureza sublime del arte clásico como defendería a las postre el propio Salvador Dalí en la conferencia “Per al meeting de Sitges” de mayo de 1928. La estética moderna de la máquina sería aceptada

como en el Futurismo en esta nueva ideología estética que entre otros contaría con mecenas como Santiago Segura (1878-1918) creador de la asociación *Les Arts i els Artistes* y en 1915 de las Galerías Laietanes y promotor de revistas catalanas como *Picarol*, *La Cantonda*, *Revista Nova*, *Vell i Nou* o *Arc Voltaic*, influidas por revistas extranjeras como *Valori Plastici*.

Picarol en 1912 recogería el testigo de *Papitu*, de carácter nacionalista sin cerrar una ventana a las novedades que venían de París y de claro gusto por la ilustración como complemento del texto. Como vemos la recepción de lo nuevo en las revistas de creación catalanas sería distinta a la madrileña donde como vimos y señala Juan Manuel Bonet el espíritu modernista de Darío “contaminaría” progresivamente a los Machado, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Delormé, Bark, Ricardo Gil, los Sawa, Foxá, Benavente, Martínez Serra o Valle-Inclán sin olvidar a aquellos noventayochistas que gozarían de las mismas fuentes que los modernistas como Azorín, Unamuno o Baroja¹²⁴.

Para Bonet el arranque de la modernidad en las revistas gráficas madrileñas vendría marcado por la *Revista Moderna* (1897-1899, en la que colaboraría Eulogio Varela) acompañada por otras como *Germinal* (1897-1899), *Vida Nueva* (1898-1900) y *Vida Literaria* (1899), esta última menos convencional para el autor que el *Madrid Cómic* y en la línea innovadora de *La Guerra Literaria* (1913), publicación que contaría con colaboradores tan relevantes como Francisco Sancha, Casas, Nonell, Torres García o Tomás Leal da Câmara¹²⁵. Otras revistas relevantes en este tránsito desde el modernismo y la modernidad hacia lo nuevo como seña de identidad sería *Revista Nueva* (1899). A partir de 1913 con la irrupción *juanramoniana* con obras como *Almas de violeta* o *Ninfeas* se propiciaría la aparición de publicaciones más longevas de la mano de grandes nombres como Gregorio Martínez Sierra, Ramiro de Maeztu, Nonell, Picasso, Azorín, Barrantes, Salvador Rueda, Silverio Lanza, Rusiñol o Ricardo Baroja.

Buenos ejemplos serían *Electra*, *Juventud* (1901-1902), la *Revista Ibérica* (1902-1903) o *Alma Española* (1903-1904) y *Helios* (1903-1904), esta última sustituiría a la *Revista Ibérica* en su posición modernista a la manera del *Mercure de France* para Bonet y que

¹²⁴Bonet, Juan Manuel, *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, en particular “Las revistas madrileñas del modernismo a la modernidad”, opus cit, p.187.

¹²⁵ Como vemos la aparición de artistas catalanes en la capital fue bastante común lo que nos llevaría a pensar que al margen de las figuras de Xaudaró, Gris o Casas en el ámbito cercano de Varela, el matiz catalán de sus ilustraciones estaría más que justificado por esta aparición.

contaría con una pléyade de colaboradores como Enrique de Mesa, los Machado, Ortega y Gasset, Julio Pellicer, Alejandro Sawa, Juan Ramón Jiménez y entre los dibujantes Querol, Emilio Sala y un jovencísimo Eulogio Varela según el autor (al margen de Bonet no existe documento ni autor que señalen la participación de Varela a ciencia cierta en esta revista, aunque es muy probable que así fuera por la mano de su mentor Emilio Sala). Esa tendencia modernista y cosmopolita madrileña fue progresivamente desembocando en un simbolismo del que harían gala *Papel de Estraza* o *Renacimiento Latino* donde los dibujos más arriesgados de Juan Gris irrumpían por encima de los de Nonell, Vázquez Díaz o Casas.

Unos años antes en 1907 para Bonet surge la “más madura de las revistas modernistas madrileñas”, *Renacimiento*, dentro de una etapa en la que el modernismo iba declinando, de la mano de Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra quienes fomentarian el gusto hacia modelos literarios y plásticos extranjeros como los de D’Annunzio, Longfellow, Thoreau, Gourmont o Elysio de Carvalho. Una tendencia similar a la que mantendría en 1908, *Prometeo* fundada por Gómez de la Serna y que con frecuencia incluiría traducciones de Lautréamont, Bertrand, Remy de Goncourt, Rachilde, Tailhade, Maeterlinck, Verhaeren, Whitman, Thomas de Quincey, Shaw, Swiburne o Marinetti, ejemplo este último de hasta qué punto el panorama artístico madrileño comenzaba a cambiar.

A partir de la experiencia de *Prometeo* ese viaje hacia lo nuevo empezaría a mostrarse de una forma cada vez más explícita, lo que implicaba una fórmula sencilla de trasladar el gusto por la modernidad en el arte a la propia sociedad, sin el impedimento regionalista que obstaculizaba esa transición en Cataluña, como defiende Jaime Brihuega en su artículo “Las revistas españolas de los años 30 y la renovación de las artes plásticas” en el catálogo citado *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*. De esa manera como entiende el autor la misma modernidad plástica se erigía en un medio social en favor de la renovación de los cimientos de una sociedad trasnochada que culminaría en los años 30. Dentro de esta misión encontraríamos a *España* (1915-1924) dirigida por Ortega y Gasset, *Arte* (1932-1933) fundada por la insigne *Sociedad de Artistas Ibéricos* por medio de Manuel Abril y de contenido político, *AC* subyugada bajo el pensamiento de la G.A.T.E.P.A.C o la *Gaceta del Arte* (1932-1936) cuyo valor internacional vendría de mano de las ideas de Kandinsky, Roh, Baumeister, Gertrude Stein, Alfred H.Barr, Breton o Arp.

Esta singladura iniciada por el sentido naturalista en época de la Restauración y continuada por el modernismo para concluir en la asunción identificativa de lo nuevo en relación a la misma base de una nueva sociedad sería posible gracias en parte a la labor de las publicaciones, revistas, diarios y magazines que desde el último cuarto del siglo XIX hasta los años 30 del XX conformarían un nuevo panorama para nuestro arte. Por desgracia los logros conseguidos se vendrían al traste a causa del conflicto civil que sesgaría de raíz junto a la posterior dictadura la definitiva adaptación del arte español al resto de Europa o lo que es lo mismo de la sociedad española a la progresía y modernidad de Occidente.

Además y no me gustaría olvidarlo los ejemplos de *Blanco y Negro* o *Arte Joven* supusieron un nexo entre décadas, la primera por su apuesta por la interacción de las artes bajo una armonía productiva por la que sus páginas se convertían en pequeños museos que a su vez cobijaban obras de arte de formato pequeño, donde muchas ilustraciones eran respuestas al texto que ilustraban lo que favorecía sin duda la variedad artística y el enriquecimiento de la propuesta. En el caso de la segunda dirigida por Picasso y Francisco de Asís Soler por su modelo de juventud, vitalismo y modernidad que favorecería entre otras cosas la adaptación del modelo catalán en Madrid y la integración de un joven Picasso a la intelectualidad artística madrileña.

2.2 SITUACIÓN DE LA PRENSA MADRILEÑA EN PLENO AUGE DEL SECTOR EN EUROPA.

La diferencia entre literatura y periodismo

es que el periodismo es ilegible

y la literatura no es leída.

Oscar Wilde, en *El crítico como artista*, 1891.

La prensa española y la ilustración gráfica conocieron un auge al hilo de lo que sucedía en Europa con dos núcleos fundamentales que serían Madrid y Cataluña como señala José Carlos Brasas Egido¹²⁶. Como vimos las diferentes transformaciones que se dieron en la España decimonónica y la pérdida colonial permitiría que el papel de la prensa nacional fuera mayor y en cierto momento incluso que actuara como herramienta del gobierno de Cánovas del Castillo en su intento de unificación de la patria. Un arma del Gobierno que de alguna forma ayudaría a ese proceso de modernización propio de aquellas zonas subdesarrolladas que no eran capaces de seguir las directrices de Europa, lo que sin embargo no restaría en ningún caso el sentido crítico contra la misma modernidad.

En sí mismo esta alta valoración de la prensa implicaba una nueva relación entre literatura y prensa, donde desde el campo de la primera se produciría una dualidad de estilo entre una literatura más comercial y otra de corte más restrictivo dirigido a lograr alcanzar términos como los de prestigio, consagración o celebridad como señalaba Margot Versteeg¹²⁷. Quizás de todo ello se devendría una ambigüedad a la hora de delimitar los terrenos de la literatura y de la prensa así como un interés empresarial en la búsqueda de beneficios y en la aparición de aquellas polémicas internas de muchas publicaciones a favor o en contra de la modernidad.

¹²⁶ Véase Brasas Egido, José Carlos, *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*, Valladolid, 1995. En esta obra el profesor cita a Eliseu Trenc Ballester en *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, 1997, p.25.

¹²⁷ Margot Versteeg, *Jornaleros de la pluma*.. opus cit p, 39.

La prensa se convertía en una salida digna para muchos jóvenes escritores a los que se les dificultaba el paso, es decir muchos escritores se beneficiarían de la eclosión de la prensa gráfica y de las revistas que desde la Restauración se vería acompañada por aquellos avances técnicos fruto de la Revolución Industrial. En gran medida el hecho de que hacia mitad del siglo XIX la prensa no fuera ya exclusivamente mera vocera de los partidos políticos se debería al sentido empresarial que muchas publicaciones conocerían como sería el caso de *Blanco y Negro* como veremos más adelante. Todo este proceso sin duda ayudaría como entiende la autora a la redefinición de la figura del escritor-periodista durante el siglo XIX español.

La revista de Luca de Tena marcaría en su momento un hito en el periodismo gráfico nacional y en la misma concepción del mismo, con una carta de presentación que de por sí la presentaba como uno de los pilares en los que se apoyaría ese nuevo rol de la prensa a finales de siglo en España, abierta a los modelos extranjeros y por lo tanto aperturista, tendente a socavar en los bastiones de la vida moderna y del proceso literario, periodístico y artístico sin olvidar por ello la consecución de lo bello¹²⁸. Además sería pionera en el uso de nuevas técnicas de impresión, experimentando con todo tipo de soportes incluso trayendo desde el extranjero a operarios que ayudasen en el conocimiento de todo ello en España. Impulsando una renovación de la industria periodística española liderada desde su fábrica la Vasco-belga de Rentería¹²⁹.

En cierta forma con esta revista se abriría un nuevo discurso entre publicaciones y diarios del momento, cada vez más cercanas a la fuente internacional entre 1891 y 1905 y que además contarían con algún referente anterior incluso como la efímera *El Artista* impulsada por Eugenio de Ochoa y por Federico de Madrazo desde 1835 hasta 1836, *El Semanario pintoresco español* (1836-1857) muy al hilo del los modelo inglés del *Penny Magazine* y del francés de *Magasin Pittoresque* de la mano de Mesonero

¹²⁸ Recomiendo la lectura de Herrera, José Luis “*Blanco y Negro* y su antología” en *Antología de Blanco y Negro (1891-1936)*, tomo I, Prensa Española, Madrid, 1985, Vázquez Doderó, José Luis, “Tradición y originalidad en la creación de *Blanco y Negro*” en *Blanco y Negro*, nº2.546, Madrid, 18-11-1961 y el anónimo “Antología de ilustradores de *Blanco y Negro*” en *Blanco y Negro*, nº2.818, 7-5-1966.

¹²⁹ Léase Luca de Tena, Torcuato, “Cómo nació *Blanco y Negro*” en *Blanco y Negro*, nº2.000, 15-9-1929 y Arraras, Joaquín, “Don Torcuato Luca de Tena, genial innovador de la prensa española” en *Blanco y Negro*, nº2.818, 7-5-1966.

Romanos, *España Literaria*, *No me olvides*, *Museo Artístico Literario* y alguna otra más personal como *El panorama* (1838-1841), *Cervantes* o *Velázquez*¹³⁰.

Con ello el formato a dos columnas tan usado en *Blanco y Negro* se impondría y sería seguido por ejemplos como los de *Museo de las familias* (1843-1867), *La Ilustración* de Fernández de los Ríos o *El Museo Universal* que usaría los típicos grabados franceses e ingleses de numerosas revistas y que a su vez sería imitado por la famosa *Ilustración Española y Americana* fundada el 25 de diciembre de 1869.¹³¹

La aportación de esta revista en su apuesta por aunar imagen y texto al servicio del gusto burgués fue básica por ejemplo para el ya comentado caso de *Madrid Cómic* donde se utilizarían ya las litografías y en 1891 no sólo para la revista de Luca de Tena sino también para otros títulos como *Broma*, *El Padre Pullas*, *El Adalid*, *La luz canónica*, *Nuevo Teatro Crítico*, *Teatro Moderno*, las científicas *Ciencia Industrial*, *Ciencia Eléctrica*, *Naturaleza*, *Ciencia e Industria*, *La Escuela Moderna*, así como para otras más heterogéneas como *La Jabonería Moderna*, *La Defensa Profesional*, *Boletín Semanal de Estadísticas y Mercados*, *Boletín Fiscal de la Administración Española*, *Boletín de Correos*, *Boletín de Justicia Militar*, *Boletín Oficial del Ministerio del Estado*, *El Nuevo Régimen* o bien algunas más cercanas al espíritu de *Blanco y Negro* como *Álbum Íbero-Americano*, *Nuevo Mundo*, *El Parnaso*, *El Álbum de Madrid*, *El Problema Nacional* o *El Arte*.

Así pues en la capital el panorama de la prensa en torno a 1887, arrojaba un número de publicaciones diarias editadas de unas 279 y 41 periódicos siendo en 1900 el número de estos últimos menor hasta llegar a los 36 (29 de ellos políticos) como apunta Iglesias y de 328 publicaciones de todo tipo. Entre 1887 y 1900 el índice de diarios independientes aumentaría mientras que los liberales y republicanos descenderían aumentando por su parte los profesionales, los de tinte literario, bibliográficos, científicos y de moda. En el terreno de la política los más abundantes serían los independientes e imparciales como *El Correo de Madrid*, *El Nacional*, *La Reforma*, *El Liberal*, *El Día*, *El Heraldo de Madrid*, etc.

¹³⁰ Para este recorrido que iniciamos en este punto y que analizará el valor de *Blanco y Negro*, recomiendo la obra de Iglesias, Francisco, *Historia de una empresa periodística. Prensa Española. Editora de ABC y Blanco y Negro (1891-1978)*, Madrid, 1978, obra que me ha servido para trazar un seguimiento a esta revista y a otras coetáneas de similar calado.

¹³¹ Ibidem, cita a Gómez Aparicio, Pedro, *Historia del periodismo español, II (de la Revolución de Septiembre al desastre colonial)*, Editorial Nacional, Madrid, 1971 y a Martínez Olmedilla, Augusto, *Periódicos de Madrid*, Aumarol, Madrid, 1956.

A finales de siglo por lo tanto aumentaría en un 18 % el número total de publicaciones en Madrid, disminuyendo en periodicidad y las de sesgo político quizás debido esto último a causa del desastre colonial. Un buen ejemplo predecesor sería el diario político *Correspondencia de España* (1848), portavoz de los diferentes partidos, así como *La Época* (apoyado por Cánovas), *El Imparcial* (liberal e independiente y que editaría el suplemento *Los Lunes del Imparcial*), *El Globo* (bajo el amparo de la política de Castelar, siendo el primero en incorporar el grabado como ornato y medio informativo), *El Siglo Futuro* (más radical), *El Correo Español*, *El Siglo Futuro* y los más independientes como *El Día* y *El Heraldo de Madrid* (adquirido a la postre por el mismo Canalejas).

Siguiendo con la estela de periódicos de corte político destacarían en la última década de siglo diarios como *El Nacional*, *El Progreso* inspirado por la política de Alejandro Lerroux así como *El País* que devino a posteriori en *El Nuevo País*. De menor calado cabría citar a *La Iberia*, *La Correspondencia Militar*, *El Siglo*, *La Izquierda Dinástica*, *El Ejército Español*, *El Correo de Madrid*, *Los Debates*, *Defensa Nacional*, *El Español*, *El Universo* (de 1900 ya y de sesgo dinástico y alfonsino), *Diario Universal* de 1903, *El Parlamento* y en 1904 los ejemplos de *España* y *El Gráfico*.

También en 1903 semanalmente se publicaría *ABC* para en 1905 hacerlo diariamente, en un contexto de predominio ideológico de la izquierda que en términos periodísticos se traduciría en el confronto entre *El Imparcial* y *La Época* que a su vez dejaría un vacío que *La Correspondencia de España* con su carácter informativo no acertaba a llenar. Quizás por ello Iglesias entiende que gran parte de la opinión pública quedaría entonces sin un portavoz leal.

Con la dictadura de Primo de Rivera y hasta el advenimiento de la República, la prensa en su conjunto se vería condicionada por los avatares del país lo que propiciaría el desarrollo de una censura y vigilancia estatal que duraría hasta 1930 más o menos con el retorno de las libertades a nuestro país. Durante estos años y con respecto al caso particular de Prensa Española, tras la muerte de Torcuato Luca de Tena y la sucesión de Juan Ignacio Luca de Tena y García de Torres, sería el periódico *ABC* el que se erigiría en el estandarte de la empresa por encima del *Blanco y Negro*, marcando un nuevo rumbo con la inauguración de su sede sevillana y la construcción

del nuevo edificio de Madrid. A pesar de un perfil cada vez más ideologizado en la etapa de Juan Ignacio Luca de Tena el periodismo en la casa y por ende debido a su ascendente en el resto del país, se hizo cada vez más profesionalizado alejando a la prensa definitivamente de la definición despectiva y antigua de “periódicos de monos” de mitad de siglo.

2.2.1 EL EJEMPLO DE PRENSA ESPAÑOLA (BLANCO Y NEGRO Y ABC). LIDERAZGO NACIONAL EN EL SECTOR, IDIOSINCRASIA Y BREVE HISTORIA DE LA MISMA HASTA 1936.

Para Francisco Iglesias el conjunto formado por *ABC*, *Blanco y Negro* y la Sociedad Anónima Prensa Española, es un caso digno de estudio por su valor pionero al crear una sociedad con varias publicaciones, usar en todas ellas los avances técnicos más importantes y obedecer a un concepto inédito hasta entonces como era el de periodismo de empresa. Por ello el autor le dedicó ese exhaustivo estudio titulado *Historia de una empresa periodística. Prensa Española, editora de ABC, y Blanco y Negro (1891-1978)* citado ya, llevando a cabo un análisis de la vida de la empresa desde 1891 con la fundación de *Blanco y Negro*, 1903 de *ABC* y 1909 con la aparición de Prensa Española.

Indudablemente la figura de Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio (1861-1929) sería básica en este proceso, más allá de su formación y cargos que ocuparía a lo largo de su vida, destacaría por una voluntad filantrópica que le llevaría entre otros lugares a visitar junto a Luis Romea las instalaciones de la revista alemana *Fliegende Blätter* que sería el referente como vimos a seguir para *Blanco y Negro*. Junto a esa inspiración cabría destacar su relación con artistas e intelectuales bohemios de Madrid (aquellos que en las tertulias del Círculo de Bellas Artes de Madrid instarían a Luca de Tena a patrocinar un modelo de revista que aunara la crónica social, el arte y la literatura, a la manera de los grandes magazines extranjeros) así como con políticos de orden liberal, lo que le llevaría a tener una noción del arte basada en el respeto al escritor y sus ideas, así como a la defensa del redactor, en pro de “la honradez, la libertad y la verdad”. Valores todos ellos que intentaría vincular a esa nueva concepción moderna de la empresa periodística que lo erigiría en vocero de la modernidad cultural madrileña y española.

Para ello arriesgó el capital paterno y optó por asumir todas las tareas desde “fundador, director, gerente, ingeniero práctico de los talleres, administrador general...”¹³². De ese modo la revista *Blanco y Negro* sería concebida desde el primer día como “una industria y sus ejemplares considerados como objetos de comercio”, al margen de la política y las corrientes literarias, enfatizando en la administración del gasto y en el capital humano (de hecho Luca de Tena sería también pionero en proponer para sus trabajadores la jornada de ocho horas, el descanso semanal, contrato de trabajo, subsidios por enfermedad, jubilación, seguros, préstamos sin interés, participación de beneficios, etc.).

El 10 de mayo de 1891 saldría a la venta al fin el primer número de la revista, con 275 páginas de 200 mm. El mismo Luca de Tena justificaría mediante la recuperación de sus palabras de este modo la idea fundacional de crear este tipo de revista en el mítico número 2.000 de *Blanco y Negro* del 15 de septiembre de 1929 al comentar:

*Nació Blanco y Negro de un viaje a Alemania. Estuve en Múnich y allí pude admirar y estudiar la organización artística e industrial de la famosa revista Fliegende Blätter. De regreso a Madrid y conversando con varios pintores jóvenes en el Círculo de Bellas Artes, me lamenté de que no se hiciera en España algo análogo, pues sólo existía entonces y estampado en litografía el Madrid Cómic...*¹³³

La reflexión acerca de las motivaciones parece así conducirnos a la deducción de que la revista nació de influjos cosmopolitas germanos (lo que como veremos también sería fuente de inspiración para los ilustradores) y de una clara voluntad por dar un giro a la cultura española, creando un compendio de las artes que llegara a la calle (aunque con el tiempo se terminara instalando en una clase social muy concreta afín a unos ideales inmutables) y que conociera un referente administrativo e industrial de nuevo cuño y productivo.

¹³² Ibidem, donde se cita a Venero García, Maximiano, *Torcuato Luca de Tena y Álvarez Osorio, una vida al servicio de España*, Ed. Prensa Española, Madrid, 1961 y a Bermejo, Luís en *Blanco y Negro*, n°405, 4-2-1899.

¹³³ “Los que hicieron Blanco y Negro” en *Blanco y Negro*, opus cit, p.52.

Toda la financiación se autogestionaba pues en un principio ni tan siquiera sus páginas servirían de soporte publicitario,¹³⁴ ya que la revista se promocionaba a sí misma jugando con la simbología de su nombre que Luca de Tena en el mismo artículo del año 1929 razonaría así:

El blanco es símbolo de pureza, es el risueño tono con que se confeccionan los trajes de las novias y los de los niños de primera comunión; blancas son las aristocráticas gardenias, las cabezas de nuestros padres, el alba del sacerdote, las rizadas togas de las abadesas y las velas que alumbran los altares. El negro parece que compendia los dolores, las penas, los sufrimientos. De negro se visten las viudas y los huérfanos; negros son también los pensamientos de unos y los corazones de otros.

Queda claro que a través de su pretendida vestimenta cultural subyacía pues un mensaje que no era a pesar de todo tan independiente como se defendía y que apelaba a la tradición, la religión, y lo monárquico, a lo que creo se debió que con el paso del tiempo y su inmutabilidad *Blanco y Negro* no acertara a adaptarse a los nuevos tiempos, acabando por fracasar en su intento de llegar a todo el pueblo.

A nivel estructural y económico en sus primeros años la carencia de datos obliga como destaca F. Iglesias a centrarse en los precios de venta y suscripción, espacios publicitarios, consumo de papel por el número de páginas y tirada. De tal forma que en 1891 la revista se iniciaría con un capital de tan sólo 4000 pesetas, contando allá por 1907 con 147 trabajadores, un importe anual de sueldos de 171.570 pesetas, 400.020 pesetas en papel, tintas y demás, 49.000 en franqueo, 92.000 en gastos de agua, electricidad, e intereses por capital invertido, etc. Todo ello sin recibir ayuda alguna ni protección de ninguna índole como se cansaba en defender Luca de Tena.

Una de las fórmulas de potenciar su público y la creación serían sus concursos que fueron de todo tipo (también en esto sería pionera) yendo desde los de chistes a los de planas en color cuya primera edición se daría en 1900 hasta los de novela corta, historietas ilustradas, fotografía, y carteles de mano (como en noviembre de 1900 para

¹³⁴ Gómez Aparicio, Pedro, *Historia del periodismo español II...*, opus cit, p.201.

anunciar la revista con 177 originales). En 1902 seguiría con estos concursos como en los de composiciones humorísticas, belleza femenina y de nuevo en octubre de 1903 de planas a color y certamen literario o a finales de este año con ejemplos tan relevantes como el que convocaría sobre el retrato de Don Quijote.

Con frecuencia también ofrecía números extraordinarios y almanaques (en los que Varela y otros realizaban la decoración), los primeros solían ser sobre sucesos relacionados con la Corona o la Iglesia, como la Semana Santa o la coronación de Alfonso XIII (por ejemplo en los del 3 de junio de 1899 o el del 17 de mayo de 1902). En cuanto a datos de tirada en este periodo (1891-1905) la tirada inicial se podría situar en unos 20.000 ejemplares para alcanzar en 1892 los 24.000, centrada en la capital y fuera de ella concertada con diarios como *El Atlántico de Santander*, *El Defensor de Granada*, *El Noticiero Bilbaíno*, *La Voz de Guipúzcoa*, *El Isleño de Palma de Mallorca*, *El Diario de Tenerife* o *El Papamoscas de Burgos*. Su afán por proclamarse la primera revista de España se mostraría en varios de sus números donde como en el del 12 de junio de 1892 se defendería que “*Blanco y Negro* a las ventajas inherentes a todo periódico ilustrado de España, y que muy pocos diarios consiguen superar, pudiendo afirmarse que según el cálculo estadístico anteriormente expresado el número de lectores de esta revista excede de 90.000”.

A causa de la tirada tanto la revista de Luca de Tena como *Nuevo Mundo* llegaron a desafiarse por demostrar cuál de las dos tenía más tirada y con ello más poder de seducción para los anunciantes, llegando incluso a litigio que por cierto acabó ganando *Blanco y Negro*. Para Iglesias y creo que acertadamente la base de su éxito se cimentó en el rigor de su administración, esa fusión artística entre texto e imagen, así como en su red nacional de corresponsalía y suscripciones que llegaría incluso en 1892 hasta Cuba y Francia en colaboración con otros periódicos nacionales. Uno de los mayores problemas con los que se topó fue al igual que otras publicaciones con el precio del papel que repercutiría en el de la revista, unido a los cambios que se pretendían y a la mejora del ornato de la misma. Los precios tanto de los números ordinarios como de los extraordinarios subieron desde finales de los 90 hasta principios del siglo XX, pero junto a ello también la tirada que ya en 1901 ascendía a 60.000 y la ganancia neta que rondaba las 702.000 pesetas; cifra a pesar de todo aún insuficiente para cubrir gastos.

Una de las soluciones para poder llegar a cubrir ese déficit, sería la publicidad que a partir del número 10 del 12 de julio de 1891 se insertaría por vez primera en la segunda

página con anuncios de productos tan peculiares como el Agua Milagrosa, Agua de Azahar (esta además era empresa particular de la familia Luca de Tena), El medicamento Geng-Seng, o los chocolates de los benedictinos. El número de anuncios y secciones dedicadas a ellos fue en aumento a pesar del disgusto del público, así como los precios para los anunciantes, sin embargo en torno a 1899 estos comerciales se limitarían aún a la última página en la sección *Mesa revuelta* para a mitad de 1900 publicarse ya a color . Por su parte como complemento a *Blanco y Negro* nacería el 1 de enero de 1903 *ABC*, (asociación que con el paso del tiempo daría la vuelta a sus términos), siguiendo a esta en su política de concursos, a veces populares y otras culturales o políticos incluso, manteniendo ese perfil tan del gusto de fin de siglo de coleccionable.

Entre 1905 y 1908 se producirían como señala el autor los años de consolidación, en concreto a partir de la fecha clave del 1 de junio de 1905 con la irrupción de *ABC* ya como diario, con un “aire nuevo” (que a diferencia de *Blanco y Negro* no se distanciaba tanto del de sus colegas) con respecto a su etapa semanal y bisemanal. Su primer número que informaba sobre el viaje de Alfonso XIII a Francia así como del atentado contra el rey y el presidente francés Loubet, tendría como cronista a Azorín. Gran parte de sus redactores procedían de su predecesora como Luis Gabaldón, José de Roure, Roberto de Palacio, Carlos Luis de Cuenca, F. Navarro Ledesma, Azorín, María Atocha Ossorio, Antonio Palomero, al igual que sus redactores artísticos cuyas colaboraciones ahora se dividirían entre la revista y el periódico como José Arija, Teodoro Gascón, Medina Vera, Xaudaró, Varela o sus colaboradores entre los que se hallaban José M^a Salaverría, Luis París, Luis de Tapia, Sinesio Delgado, Melitón González o Eugenio Sellés.

Su máxima era similar a la de su hermana *Blanco y Negro*, es decir el periodismo gráfico, la noticia a través de la estética o el poema adornado pero no autárquico en su poder con respecto a la ilustración. *ABC* nunca fue apolítico al igual que la revista, se declaró liberal-monárquico y ajeno a partidismos a pesar de lo que declaraba Luca de Tena en el mismo diario el 30 de octubre de 1907 al aseverar que:

*ABC no tiene señor a quien rendir pleito homenaje, ABC
con la frente muy levantada, con la serenidad de toda
conciencia tranquila, reta a quien se atreva a pensar de
otro modo a que pruebe que ABC se ha acercado a*

*ningún cetro oficial, ni a gobernantes, ni a gobernados
en solicitud de favores ni de protecciones.*¹³⁵

Aunque ese tono desafiante se acrecentara en época de la Iª República y sobre todo con la Segunda, cuando incluso contaría con el apoyo de las juventudes falangistas. En ese sentido pienso que el valor que subyacía tanto en *Blanco y Negro* (en esta quizás menos por su revestimiento de ejercicio humanístico) y en *ABC* claramente politizado (por su devoción monárquica ¿qué es si no eso?), y estigmatizado de catolicismo férreo pudo a pesar de la libertad de ejercicio de los ilustradores y literatos, influir en el tono de sus obras que casi nunca fueron un paso más allá, dando la sensación de un querer y no poder, de una coraza y un adiestramiento que anulaba en parte el gran poder creativo de todos ellos. Un buen ejemplo fue Varela sin ir más lejos, más un humilde artesano de la forma y la pedagogía, que un “salvaje” como su gran amigo Gris que prefirió la pintura a los dibujos y París a Madrid.

Sin embargo las novedades que tenía en mente Luca de Tena para liderar el país a nivel periodístico no acabarían con esto, ya que además sería impulsor de nuevas publicaciones en ocasiones adjuntas a *Blanco y Negro* o *ABC* y otras independientes. Por ejemplo el 15 de febrero el periódico publicaría un suplemento semanal titulado *Gente Menuda* que en 1908 pasaría a ser publicación propia e infantil, en 1908 *La Mujer y la Casa* dejaría de ser suplemento para convertirse en una sección más del diario, el 2 de febrero de 1908 se lanzaría el semanario ilustrado *Actualidades* que a la postre pasaría a llamarse *Crónica gráfica* de la semana, el 14 de noviembre de 1895 un grupo de colaboradores al margen de la empresa publicarían el semanario satírico *Gedeón* que con los años pasaría a ser propiedad de Luca de Tena también, llegando tan sólo a la categoría de suplemento de *Ecos* que a su vez era diario de la noche en torno a 1912.

Lógicamente para una producción tan extensa se hizo necesario tener unos edificios que habilitaran apropiadamente toda esta actividad. Con unas redacciones sitas en la calle Serrano, el edificio nuevo creado por el arquitecto José López Sallaberry en 1896, acabó por acoger máquinas, talleres y almacenes, como las que en junio de 1905 adquirió Luca de Tena de la casa alemana Koenig y Bauer o el nuevo sistema de transmisión telegráfica de fotografías, las ocho máquinas Alauzet de entintaje cilíndrico, la doble Koenig, la de cilindro oscilante “única en España” de la marca Klein & Bohrs,

¹³⁵ *ABC*, nº878, año III, 3º de octubre de 1907.

dos minervas para imprimir en relieve de Schelter & Giesecke y dos rotativas para estampación en grabados de 30.000 ejemplares por hora. Todo ello le permitía tanto a la revista como al periódico insistir en la calidad y valor de la sección de huecograbado, de hecho en su taller de huecograbado por primera vez se usaría el reticulado de Max Levy y el procedimiento para reproducir el tricolor, único en España. El coste de tal empresa centrada sobre todo en el periódico hizo que paradójicamente *Blanco y Negro* se convirtiera en la vía de salvación de la empresa, desdeñando incluso Luca de Tena entrar en el trust formado recientemente por *El Liberal*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid* y la *Sociedad Editorial de España*. Esto obligaría al mismo tiempo a concebir nuevas fórmulas con respecto a su etapa de semanal, por ejemplo *ABC* comenzaría a ofrecer bonos y premios o suscripciones reembolsables, aumentando la parte de anuncios y las ediciones especiales con fotografías así como los espacios nuevos a veces con grabados y anunciantes omnipresentes como las perfumerías Gal y ciertos comercios madrileños o allá por 1906 esquilas.

Sin embargo la gran fórmula para recuperar ese terreno perdido fue la constitución el 7 de enero de 1909 de Prensa Española S.A, que en principio no se constituiría exclusivamente como empresa periodística sino para hacer también “por cuenta propia o ajena toda clase de impresiones o estampaciones y en general, cualquier trabajo tipográfico; interesarse en empresas análogas...”, tal y como rezaba el artículo 4 de sus estatutos. De todos los accionistas Luca de Tena era quien más arriesgaba poniendo el edificio de *Blanco y Negro*, la maquinaria y mobiliario, y el derecho a propiedad de las publicaciones *ABC*, *Blanco y Negro*, *Gedeón*, *Actualidades*, y *Gente Menuda*. Por ello recibiría como pago 3.000 acciones liberadas y lideraría el Consejo de Administración, siendo presidente y aceptando a la vez la emisión de obligaciones hipotecarias para atraer capital ajeno.

Como señala Francisco Iglesias eran años difíciles pero aparentemente la empresa mantenía su independencia sin recurrir a tratos de favor ni a inversiones de capital de altos cargos como demuestra una nota de Juan de la Cierva¹³⁶ donde narra una anécdota un tanto esclarecedora:

¹³⁶ Iglesias, Francisco, *Historia de una empresa...* opus cit, p. 201, donde el autor cita la obra de Cierva y Peñafiel, Juan, *Notas de mi vida*, Instituto Editorial Reus, S.A, Madrid, 1955. En aquella época Juan de la Cierva era ministro de gobernación e íntimo de Luca de Tena.

En el corro hostil de la prensa, que seguía persiguiéndonos, nunca figuró ABC. Había yo conocido al primer marqués de Luca de Tena cuando fui gobernador de Madrid (...). Fundó ABC y continuaron nuestras buenas relaciones. A un banquete que se organizó en su honor asistimos, Canalejas, gran amigo suyo y yo. Muchos han supuesto que invertí capital en esa empresa y el Rey me preguntó varias veces si era cierto. No podían creer que tan larga y constante amistad no se fundase en comunidad de intereses. Sin embargo nunca he tenido participación en el periódico, ni este ha recibido inspiraciones mías...

A pesar de estas declaraciones en 1909 debido a la crisis económica de la entidad Luca de Tena llegó a plantearse vender el periódico y está demostrado que Juan de la Cierva le ayudó, lo que demostraría una vez más el apego conservador del diario y el negado trato de favor.

La sociedad recién creada le permitió a su director publicar aparte de *ABC*, *Blanco y Negro*, *Actualidades*, *Gedeón*, y *Gente Menuda*, nuevas publicaciones como *Los Toros* y *El Teatro* en 1909 o *Ecos* ya comentada en 1912, la mayoría gozaron de poco éxito con lo que al igual que *Gedeón* acabaron por desaparecer, también gracias a ello pudo aumentar la calidad laboral de los trabajadores a pesar de la prohibición explícita que tenían estos de pertenecer a sindicato alguno o trabajar en otro empleo a la vez. Esta cuestión salvó a la empresa de huelgas pero le granjeó las críticas de los periódicos socialistas, y de la Sociedad del Arte de Imprimir. Incluso a pesar de todo Luca de Tena no pudo y en ocasiones tampoco quiso eludir huelgas como la que secundó su periódico contra la “censura roja” en 1909 o la que fomentaron la Sociedad del Arte de Imprimir y el Sindicato de Periodistas, para la que Luca de Tena se ofrecería como intermediario entre patronos y obreros marginando a los sindicatos.

Con la 1ª Guerra Mundial ninguna de las publicaciones de Prensa Española, dejarían de cubrir las noticias (de hecho la recesión tampoco se notó en demasía en nuestro país, tan sólo para la prensa en el caso de la subida del precio del papel), incluyendo después del conflicto bélico a nuevos colaboradores como Wenceslao Fernández Flores, Pardo Bazán, Ortega Munilla, o Mariano de Cavia. Al mismo tiempo seguía proclamando su

independencia, cuestión que muchos otros periódicos no compartían, poniendo en duda también su liberalismo y no su fervor monárquico, para ello se apoyaron en sucesos como el apego a la política *sagastina* de Luca de Tena, su nombramiento como senador vitalicio en 1909, su negativa a protestar contra el Rey por el asunto de la censura o su posición basada en recuperar “el honor patrio” ante acontecimientos como la Semana Trágica de Barcelona, el fusilamiento del fundador de la Escuela Moderna, Ferrer, o la caída de Maura. Todo ello no sólo provocó protestas de diarios nacionales sino también de otros extranjeros como *Le Petit Journal*, *Berliner Tageblatt*, *Le Corriere della Sera*, *The Times*, *O Seculo*, *The Daily Mirror* o *The Daily Telegraph*. *El País* y *El Correo* tacharían a *ABC* de periódico de los padres agustinos o maurista, lo que para F. Iglesias era tan sólo testarudez pues como respondía Luca de Tena en su periódico el 12 de febrero de 1910 el hecho de que diarios como *El País* no se explicasen su independencia era comprensible a causa de que este encontraba “sublime todo lo que sea republicano y anticlerical y detestable todo lo que sea monárquico”, lo que desde mi punto de vista volvía a simplificar demasiado las cosas. Negando una realidad obvia como era esa afiliación moral de la empresa con los gobiernos anteriores.

De esa manera *ABC* se reivindicaba como un periódico de ideas férreas, basadas en el catolicismo “no clericalismo, ni sectarismo” y el liberalismo político, lo que concitaba frecuentemente polémicas con otros diarios de signo opuesto y a veces contradictorias como los ya citados o *El Radical* y *Siglo Futuro*. En ese sentido la denominación de periódico maurista se ratificaba gracias al apoyo que este diario otorgó al mismo Maura tras perder el poder. Muy diferente sería sin embargo su posición durante la 1ª Guerra Mundial donde se mantuvo una neutralidad que sería a su vez puesta en duda por otros periódicos extranjeros que señalaban como la prensa madrileña había sido comprada por los alemanes, en concreto *ABC* a través de la *Allgemeine Electricitäts Gesellschaft*. En aquellos años además toda la prensa nacional tuvo que sufrir la censura primero por el Conde de Romanones y segundo por el Gobierno de Dato, la llamada “censura roja” sería para Luca de Tena una excusa más para protestar contra los sindicatos más que contra la censura oficial, además su postura ante la llegada de Primo de Rivera en principio sería la de mostrar preocupación para a la postre acabar alabando algunas de sus medidas (no conviene olvidar la adhesión al ejército de la empresa de Luca de Tena, lo que no quitó sin embargo para que en ocasiones también criticara ciertas medidas de este).

En esta etapa a pesar de la crisis económica del país la empresa seguiría manteniendo su cuota de liderazgo técnico como lo demuestran la realización del primer tricolor en los talleres de *Blanco y Negro* de la mano del alemán Stemer y las estampaciones a color por José Blass, de hecho algunos de los obreros de la casa fueron enviados a Italia y Alemania para aprender los sistemas de estereotipia e impresión de grabados. En 1910 según los datos de F. Iglesias la empresa contaba con 34 máquinas exclusivas usando para composición la linotipia y aunando páginas a cuatro tintas con otras en bicromía o bien introduciendo innovaciones como la fotografía en colores y el huecograbado. Este permitía imprimir simultáneamente textos y grabados a partir del invento alemán de Mertens sustituyendo al fotograbado¹³⁷, sus nuevas rotativas podían así imprimir hasta 120.000 ejemplares de ocho páginas la hora. El esfuerzo por mantener estos avances punteros fue enorme habida cuenta de que la crisis del sector en España era muy grave,¹³⁸ para lo que muchos diarios como *ABC* intentarían salir rebajando comisiones a los vendedores y arrancando ayudas estatales para la importación de pastas de papel (ya que el precio de la madera de Rusia y de las pastas químicas de Alemania eran enormes).

¹³⁷ Ibidem, citando el artículo de *ABC* del 2-5-1915.

¹³⁸ Ibidem, según el discurso de Nicolás María Ugoiti en el Ateneo de Madrid, el 7-12-1915 bajo el título de *La prensa diaria española en su aspecto económico*.





Ejemplos de prueba para tricomías sobre dibujos de Eulogio Varela para el Almanaque de Las Flores de 1900 publicado en Blanco y Negro. Archivo Museo ABC.

Luca de Tena llevó personalmente la negociación con el Estado logrando el conocido como “anticipo reintegrable”, un préstamo concedido por el Gobierno de Romanones que los periódicos se comprometían a pagar en plazos. Este crédito fue aumentado en dotación hasta 1918, lo que a la postre generaría una polémica en torno al grado de intervencionismo estatal que ello podría provocar y en relación al beneficio que de esto sacaría Luca de Tena. Con Dato en el poder se fijaría el precio de los diarios al alza y la cantidad de las ayudas, lo que *ABC* como defensor de la libre importación de papel aplaudiría. Con Allende Salazar la situación volvería a ser preocupante ante la derogación de aquellos acuerdos y la obligatoriedad de pagar los créditos que sumieron

a muchas empresas en la ruina, incluso Papelera Española llegó a poner en duda que Luca de Tena estuviera pagando sus deudas ante el mismo Primo de Rivera.

Con el gobierno de este, la censura pública y periodística se afianzaría, siendo unos años decisivos para Prensa Española ya que conoció además en 1929 la muerte de su fundador y su sucesión por Juan Ignacio Luca de Tena. Además en octubre de 1929 comenzó a publicarse *ABC Sevilla* y en 1930 se iniciaba la construcción de un nuevo edificio en Madrid. Con la dictadura como quedó ya reseñado Prensa Española no sería tan feroz en sus invectivas, siendo por voluntad independiente aún, lo que muchos pondrían en duda precisamente por las loas que dedicaba al dictador a la par que públicamente renegaba de la Ley de Imprenta de 1926 y la censura reclamando que “no ya el derecho, sino la eficacia profesional, padece con la censura. No hay prensa libre con tal régimen” el 11-10-1925 desde las páginas de *ABC*, como ya vimos.

A pesar de su relación con el Gobierno, Luca de Tena mantendría su postura liberal-católica y volvería a negar su vinculación política como defendió en una entrevista concedida a *El Heraldo de Madrid* el 26-12-1927 donde señalaba que:

*ABC no fue nunca ni liberal ni conservador, ni demócrata, si por liberal, conservador o demócrata se entiende la incondicional adhesión a los hombres que representaban o decían representar estas ideas ¿Cómo hubiera podido ABC mantener su estricta independencia ligado a los destinos de una comunidad política?. Así se explicará usted que no accediese yo a los amistosos requerimientos de un Canalejas, de un Maura, de un Romanones cuando quisieron honrarme con una cartera...*¹³⁹

A pesar de todo *ABC* sería por ejemplo el único periódico que publicaría varios artículos de Primo de Rivera.

El 13 de diciembre de 1931 con la convocatoria de las Cortes, el restablecimiento de las garantías constitucionales y la llegada de la República, el periódico hizo más evidente su carga monárquica con lo que perdió lectores a favor de los diarios de izquierdas, su cruzada contra la censura se mantuvo y contra el órgano dedicado a

¹³⁹ Ibidem, recuperando las palabras de Luca de Tena en *El Heraldo de Madrid*, 26 de diciembre de 1927.

mantenerla: la Dirección General de la Prensa. A nivel técnico a finales de los años 20, tanto *ABC* como *Blanco y Negro* siguieron apostando por la innovación, así en 1927 Prensa Española contrataría al alemán Gerhardt Donner para enseñar las técnicas de imprenta y huecograbado, en 1928 adquiriría otra rotativa de huecograbado, dos máquinas planas de Miehle, y se ampliarían los locales del Paseo de la Castellana y los de Sevilla. En 1930 se aumentaron en tamaño los talleres de huecograbado, se firmaron convenios con Agroman para la construcción de un nuevo edificio por los arquitectos T. Anasagasti y José M^a Castell y se mantuvo el liderazgo nacional de tirada¹⁴⁰ así como en Latinoamérica de *Blanco y Negro*.

Desde el inicio de la dictadura hasta la II^a República la publicidad aumentó sobre todo en *ABC*, siendo frenada esta tendencia con el inicio de la segunda, esto sería la causa junto al pago del anticipo de que las cuentas de Luca de Tena pasaran a ser deudoras en 1930, a pesar de la falta de datos de la época que lamenta el autor. Con la muerte de Torcuato Luca de Tena los homenajes de la Corona y de colegas de profesión se hicieron continuos, por ejemplo José M^a Salaverría en el número 16 de abril de 1929 en *ABC* defendía que la gente:

*No acababa de comprender que Luca de Tena venía precisamente al periodismo español a libertarlo de su antigua dependencia. Hasta entonces los periódicos madrileños habían vivido agregados a la política y nutriéndose de ella; Luca de Tena trataba de demostrar que un periódico no necesita caer en semejante subordinación y que puede y debe existir con la sola ayuda de sus propios recursos...*¹⁴¹

Con la II República *ABC* en su línea achacó el advenimiento de esta a causa de “... el volumen y el carácter de la opinión manifestada en los comicios, las críticas rencorosas que han preparado esta opinión, el convencimiento de que la ofuscación revolucionaria contra la Monarquía va principalmente contra la persona del Monarca...” el 15 de abril de 1931. Ese carácter independiente de Prensa Española se ponía cada vez más en entredicho por actuaciones como negar legitimidad al gobierno republicano o crear un Círculo Monárquico Independiente, toda la prensa de derechas sufrió ataques y Prensa

¹⁴⁰ Ibidem, citando el artículo de *ABC*, n° 8.428, año XXV, del 31-12-1929.

¹⁴¹ Ibidem, en alusión a *ABC*, n° 8.206, año XXV, 16 de abril de 1929.

Española lo mismo, con sanciones en época de Alcalá Zamora y cierres de redacción, el compromiso contra la censura ahora se volvió más feroz en *ABC*. Ello propició por ejemplo ya con Azaña el incautamiento de *ABC* durante tres meses y medio por presunto apoyo al levantamiento militar del general Sanjurjo y que se olvidara por completo el lema de independencia al presentarse el director de *ABC* como candidato por Madrid de la Coalición Antirrevolucionaria o al fomentar artículos que incitaban a la violencia e incluir entre sus obreros a gente de la Falange. Incluso debido a la huelga de vendedores serían los propios miembros de la Falange, Renovación Española y Juventudes de Acción Popular los que se harían cargo de esa tarea. Con el bienio derechista de Lerroux se gozó de más libertad para la empresa, lo que esta utilizó en vísperas de la Guerra Civil y tras la disolución de las cortes por Alcalá Zamora para volver a violar su espíritu independiente declarando:

*“Lo que España no quiere:
no quiere la revolución ordenada por Moscú
no quiere perder su personalidad histórica
no quiere caer en la miseria
no quiere la guerra civil de la lucha de clases azuzada
por el látigo comunista
no quiere la desmembración territorial ni el separatismo
no quiere el laicismo ni el odio al crucifijo
no quiere la anti-patria
Quiere la Patria
¡Votad por España!”*¹⁴²

ABC tomó las elecciones como una suerte de guerra de independencia, aglutinando con los partidos de derecha “un programa y un pacto concreto”. Con el triunfo del Frente Popular el 16 de febrero, Azaña se pondría al frente del Gobierno, lo que entre otras cosas provaría la dimisión de Luca de Tena como director de Prensa Española pasando el cargo a Benito Picó. *ABC* modificaría sus contenidos entonces, con relevancia política, mientras *Blanco y Negro* dirigido por Fernando Luca de Tena veía morir a autores ilustres de la revista como Xaudaró en 1933, o Méndez Bringa también ese año.

¹⁴² Ibidem. *ABC*, año XXXII, 8 de enero de 1936.

Serían unos años tras la crisis mundial del 29 marcados por las subidas del precio de los periódicos, y la competencia entre *ABC*, *Ahora* y *Heraldo*. Para *Blanco y Negro* la situación iría a peor ya que vio bajar su tirada en 1931 y el índice de invendidos subió, para en 1933 volver de nuevo a una tirada equiparable con los grandes magazines europeos. Como hemos comprobado todas las publicaciones de Prensa Española fueron a pesar de polémicas y vaivenes, ejemplos de gestión empresarial y cómo veremos más adelante modelos referenciales y culturales para otras publicaciones.

En relación al espíritu de Prensa Española y sus dos puntas de lanza (*Blanco y Negro* y *ABC*) completaremos la información dada anteriormente con breves pinceladas sobre la empresa, para lo que recurriré al excelente trabajo de Francisco Iglesias de nuevo contrastándolo con otros documentos. Luis Bermejo en un artículo en *Blanco y Negro* del número 405, el 4 de febrero de 1899, dictaba ya los valores fundacionales que con mayor o menor rigurosidad mantendría Prensa Española a lo largo de su vida, entendido a partir del ejemplo primerizo de *Blanco y Negro* que según su opinión “fue montado desde el primer día según antes decíamos como una industria y sus ejemplares considerados como objetos de comercio. Separábase en ello *Blanco y Negro* de la tradición periodística española, según la cual los periódicos nacieron, vivieron y murieron al calor de una idea política o entre los efluvios de un ideal literario, pero sin que sus autores y sostenedores se preocuparan poco ni mucho más en los periódicos, donde los gastos se hacen por grandes sumas y los ingresos entran por perras chicas.”

ABC por su parte nacería en 1903, como semanal, con el único fin de completar la información que su predecesora no podía dar, aunque con el tiempo subyugara en relevancia a aquella. Sus instalaciones ubicadas en el Paseo de la Castellana permitieron hacer un periódico que respondiera en principio al formato de un libro con sus páginas numeradas y una revista que se inspirara en los modelos foráneos al hilo por ejemplo de *La Ilustración de Francia* que ya en 1882 había usado el fotograbado. De ahí que en 1892, *Blanco y Negro* anunciara ya la adquisición de dos máquinas de entintaje cilíndrico al estilo de *Le Figaro Illustre* de París, de tal modo que el número 108 del 27 de mayo de 1893 sería ya el primero realizado en talleres propios “uniendo el esmero tipográfico a la perfección artística y a la unidad literaria” todo con una rapidez cada vez mayor. La revista se volvía a la vez más informativa, cubriendo sucesos como la guerra de Melilla, al mismo tiempo que no olvidaba su vocación artística.

Díaz Huertas sería el artista que antes se beneficiaría del uso del color en sus portadas del 29 de mayo de 1897(nº317) como en “En Recoletos”, la del 19 de junio de 1897 “Flores de mi barrio” y en el Almanaque del 2 de enero de 1897 en su “Las fiestas del año; baile de carnaval”. En principio superponiendo tintas como paso previo hacia la tricomía, y a posteriori hacia la cuatricomía. Ese espíritu de vanguardia en el sector se reforzó con la creación del nuevo edificio el 1 de octubre de 1898, *Blanco y Negro* lograba así suplantarse como modelo de referencia a *Madrid Cómic*, siendo imitada por otras revistas como las barcelonesas *La Semana Cómic*, *La Pandereta* o *Fin de siglo*. Incluso por otras de manera más descarada como la sevillana *Rosa y Negro* en 1895 y en Lisboa *Branco e Negro*. La fama de la revista llegaría a ser universal en los comienzos del siglo XX, recibiendo elogios desde fuera y desde dentro de *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *Correspondencia de España*, *La Época*, *El Nacional*, *El Correo*, *El Globo*, *El Día*, y otras. Entre 1901 y 1903, los avances tipográficos aumentaron como la monotipia incluida por Agustín Lhardy, imitando los trabajos de Edward Ertz en *The Studio*. Los concursos ya comentados no sólo favorecieron los ingresos sino que con frecuencia desde el principio serían formas de incitar el contacto con la gente y la creación, así como los números extraordinarios, como los Almanaques, cuyo éxito se apoyaba de esa manera en dar una muestra al público de lo que se cocía en los ambientes culturales españoles y extranjeros con una buena dosis de almíbar, recreados por una plana de ilustradores y escritores o cronistas de primera fila. De esta forma el origen del proyecto de Prensa Española que fue *Blanco y Negro*, su esencia misma sería la de permitir un escenario en el que los artistas jóvenes pudieran forjar y exponer sus inquietudes, permitiendo la irrupción entre sus propias páginas de diferentes ismos, que se iban articulando en pro de las transformaciones sociales, políticas y culturales del país. Refractando además los cambios operados a través de sus ilustraciones en España desde la oscuridad fin de siglo hasta los eclecticismos renovadores, que llegarían de la mano de los Bartolozzi, ATC, Penagos, Manchón, Varela de Seijas, etc.

La clase media española contaba ya como defiende M^a Dolores Jiménez-Blanco¹⁴³ con un espejo donde observar las novedades europeas en donde la idea inicial era la de bajar al arte de vanguardia de su pedestal para hacerle llegar hasta el pueblo gracias a las artes aplicadas, propiciando una nueva sensibilidad moderna entre las masas como recordaba

¹⁴³ En el catálogo de la exposición *Treinta años de playa (1906-1936). Ilustración gráfica española en la colección artística de ABC*, Fundación Cultural Mapre Vida, 2000.

Ortega en su *La deshumanización del arte*¹⁴⁴. Llamaba la atención en ese sentido que en una época crítica en la que el periodismo era sinónimo de ruina, la situación política y económica era poco atrayente para montar negocios y se sufrían problemas como los de Ultramar, Marruecos, las Vascongadas, Cataluña, los nacionalismos, el republicanismo, el anarquismo o las sectas, una revista buscara “lo serio y lo festivo, lo formal y caricaturesco, lo triste y lo alegre, lo grave y lo baladí”¹⁴⁵, a través de firmas como las de Campoamor, Pérez Zúñiga, S. Rueda o Manuel del Palacio. Aunando el ingenio y la perseverancia, la emoción, la amenidad y la belleza para adaptarse a los gustos de la gente, erigiéndose en un referente indispensable como defendía Serrano Anguita para conocer “la historia del periodismo literario y artístico de fines del XIX y comienzos del XX”. De hecho qué si no el buen gusto y el afán cultural pudo llevar al fundador a ordenar la construcción de un edificio como el que proyectaría José M^a Sallaberry. Entendido este como todo un compendio de los valores estéticos de la revista y que tan diáfananamente suscribía el mismo Luca de Tena en un artículo en *Blanco y Negro* el 4 de febrero de 1899,¹⁴⁶ en el que describía la pléyade de artistas que trabajarían en la decoración del edificio. Tal gusto se podía atisbar por ejemplo en los azulejos encargados a los Mensaque de Sevilla y a Zuloaga, en las pinturas de Wateller, las vidrieras de los Maumejean, los mármoles de Estrada, las fundiciones de balaustradas y cancelas de hierro de Masriera y Campins o en la decoración del despacho y salón de fiestas por el gran José Arijá. Una buena manera de probar que el estilo de *Blanco y Negro* era fruto de una forma de sentir lo artístico y lo estético, una moda si se quiere algo superflua, pero ante todo amable, grata a los ojos; que al mismo tiempo se convertiría en un señuelo para su “hermano” *ABC*. Propiciando que sorprendentemente el arte fuera quien por primera vez en las publicaciones españolas guiara a la política; en definitiva el gusto conduciendo y preludiando a la crónica, el arte anticipando la realidad.

¹⁴⁴ Ibidem, donde se cita a Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, recogido de *Revista de Occidente*, 1925.

¹⁴⁵ *Blanco y Negro*, n°2.818, 7-5-1966, número conmemorativo del 75 aniversario de la revista (1891-1966).

¹⁴⁶ Luca de Tena, Torcuato, “Presentación”, *Blanco y Negro*, n° 405, 4 de febrero de 1899.

Blanco y Negro

Revista ilustrada



2.2.2 EL MODELO DE *BLANCO Y NEGRO* COMO REFERENTE DE REVISTA ILUSTRADA EN ESPAÑA.

*... la ilustración...tiene que contraer con el texto
un matrimonio de amor, y no una de esas
uniones de fortuna o de conveniencia que deshonran
demasiados libros contemporáneos.*

Raymond Bouyer en *Art et Décoration*, tomo III, 1898.

Una vez vista la síntesis creacional del fenómeno de Prensa Española y su liderazgo nacional, en ese proceso de focalizar el asunto desde una perspectiva cenital hasta lo particular, conviene ahora según mi parecer abordar exclusivamente la revista *Blanco y Negro* como campo de pruebas empresariales y ante todo culturales. Así pues en relación a su genealogía y evolución como bien valora Juan Manuel Bonet en el espléndido catálogo de la exposición comisariada por él y titulada *El efecto Iceberg* del año 2010¹⁴⁷, tanto *ABC* como primero *Blanco y Negro* no sólo narraron la historia desde la crónica sino que además relataron:

La historia, por último, de la cultura y del arte, el naturalismo, el simbolismo, y el “art nouveau”, los primeros rascacielos, lo “fauve”, el expresionismo, el cubismo, los Ballets Russes, la boga del arte primitivo, el jazz, la abstracción, Dadá, el ultraísmo, la arquitectura funcionalista, el “art decó”, el surrealismo, la fotografía “Nueva Visión”, el realismo mágico, la generación del 27, el existencialismo, el expresionismo abstracto, el

¹⁴⁷ Bonet, Juan Manuel, catálogo de la exposición *El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*, Colección ABC, Museo ABC, 2010.

teatro del absurdo, el “nouveau roman”, el rock, el “pop art”, el “boom” latinoamericano, la “nova cançon”, la contracultura, el arte conceptual, la Movida madrileña...

Es decir fueron transmisores del tránsito del gusto artístico tanto en su papel de cronista como incluso en el de partícipe de esos movimientos añadiría yo. En palabras de Bonet Correa:

Recorrer sus páginas es contemplar cómo fue lentamente transformándose la España de la Restauración, cómo el naturalismo fue cediendo terreno frente al simbolismo, cómo se sentaron las bases de ese “art decó” un poco de andar por casa que fue el nuestro- y que tan bien ha historiado Javier Pérez Rojas, pionero en el estudio y exhibición de este fondo-, cómo llegaron- amortiguados- algunos ecos de las vanguardias, cómo se vivió el ascenso de los totalitarismos y el deterioro de la convivencia entre los españoles y la guerra civil, cómo la Transición y la reconciliación entre los españoles...

Ciertamente esta publicación en concreto amaestraría y mostraría el gusto de muchos aficionados al arte desde ese pequeño reflejo del universo artístico que es el dibujo ilustrativo, la chispa primera y veraz de la fogata artística.

Para ello Luca de Tena se rodearía de un innumerable grupo de colaboradores que cobraban por encargo realizado (es decir ninguno estaba en plantilla), verdaderos maestros unos más prestigiosos que otros, provenientes de diversos estratos sociales no necesariamente artísticos y que por encima de todo tenían una idea del dibujo ilustrativo cercana a lo que se entendía por obra de arte. Buena prueba de ello eran por ejemplo las numerosas notas que los artistas escribían al operario de máquinas acerca del respeto al tamaño, color y sentido que les conferían a sus dibujos.

Además como dijimos en puntos anteriores, una de las mayores virtudes que tendría el proyecto de Luca de Tena sería la de reunir tal variedad de estilos, egos, movimientos y tendencias en algún caso contrarias desde el respeto y la convivencia, sin polémicas egocéntricas y en paz permanente, centrado en la búsqueda de la idea de arte total en su

maridaje entre arte y letra. De ahí la posibilidad cierta de delimitar en estilos a muchos de los colaboradores según época y gustos. El propio Bonet en el catálogo referenciado emprende un viaje por la historia de ambas publicaciones a través del análisis de esos grupos de artistas afines a un estilo determinado. Así nos encontraríamos como los *nineties*, pintores y humoristas gráficos dependiendo del caso, de finales de siglo serían los primeros en ilustrar o acompañar los textos de los primeros literatos colaboradores como Francisco Flores García, Tomás Luceño, Alfonso Pérez Nieva, Juan Pérez Zuñiga, Salvador Rueda, Luis Taboada, José Roure, Mariano de Cavia, el Doctor Thebussem (el mismo que el de la *Revista Ibérica de exlibris*) o Manuel Reina. Artistas como Sorolla, Julio Gros, Cecilio Plá, Ángel Pons, Ángel Díaz Huertas, Ángel Andrade, José García Ramos, Mariano Bertuchi, Juan Comba, Tomás Muñoz Lucena, Adolfo Lozano Sidro (también incluíble en el grupo modernista a mi parecer), Lhardy, Santiago Regidor, José Garnelo y Alda, Juan Martínez Abades, Ventura Álvarez Sala, Serafín Avendaño, Martín Rico, Tomás Campuzano, Narciso Méndez Bringa, Enrique Estevan, Marcelino de Unceta, Alfredo Perea, Fernando Alberti, Marceliano Santa María, Alejandro Ferrant, Emilio Sala, Alfredo Souto, Manuel Benedito, José María López Mezquita, Mariano Benlliure, Aniceto Marinas, Agustín Querol o Lorenzo Coullaut Valera, entre otros muchos serían los encargados de dar ese empaque visual a la publicación desde la máxima calidad en cada uno. En cuanto a los primeros humoristas citar por ejemplo a Mecáchis, Atiza, Ramón Cilla, Melitón González, Teodoro Gascón, Ángel Pons, Evaristo Valle, Crayón, Pedro de Rojas o Caran d'Ache.

Otro de estos grupetos sería el simbolista liderado por Giuseppe Eugenio Chiorino (GECH), Adolf Münzer, Apel·les Mestres, Ramón Casas, Carlos Vázquez, Ricardo Canals, Olegario Junyent, Nicolás Raurich, Ramón Pichot, Pablo Roig, Mariano Foix, Eulogio Varela (simbolista en ocasiones decorativista en otras a mi entender), Pedro Ribera, José Galiay, Demetrio Monteserín, José Arijá, Joaquín Martínez Lumberras, Carlos Lezcano, Robert Delétang, Juan Gris, Sixto, Ricardo Marín, etc.

El mismo Bonet incluso introduce un conjunto denominado “los grandes humoristas” con un modernista pleno como Joaquín Xaudaró acompañado de los Sileno, Karikato, Filiberto Montagud o Tovar en el que la imagen del Madrid finisecular, oscuro y decadente también asomaría en las plumillas de Inocencio Medina Vera, el magnífico Francisco Sancha, José Robledano, Lengo, Ramón Manchón, Antonio Casero o Tito.

A partir de aquí se entraría en una nueva generación de ilustradores de los que muchos quedan ya fuera del alcance de este trabajo, pero como nexo de unión con el “art decó” Bonet incluye a lo que él denomina los seis grandes de la ilustración: Salvador Bartolozzi, Rafael de Penagos, Federico Ribas, Roberto Baldrich, Máximo Ramos y Enrique Ochoa, paisano de nuestro Varela.

El número de ilustradores como vemos sería enorme así como la gran calidad atesorada, dejando de lado a todos aquellos que por su época y estilo seguirían más allá de los límites cronológicos de este trabajo.

Por lo tanto convendremos en que ya desde el primer número del 10 de mayo de 1891 en sus 275 páginas, se dejaría claro el tipo de magazine al que se aspiraba, con estas palabras recogidas por Francisco Iglesias¹⁴⁸:

La revista culta, la gracia sin la que hasta hoy inevitables ribetes pornográficos; el público festivo que sin temor alguno puede abandonarse en manos de toda persona; el semanario que por su confección especialísima y moderna y sus trabajos literarios y artísticos sea esperado con impaciencia y recibido con agrado, es lo que se propone ser Blanco y Negro, si el favor del público corresponde a las intenciones de la empresa.

Como vemos a pesar de esa intención didáctica y cultural, el término empresa siempre estaría presente desde el primer día y con ello el cariz industrial y comercial.

Fijándose a partir de Luca de Tena y de su primer director que sería Eduardo Sánchez de Castilla una finalidad tendente a agrupar lo grave y lo fútil, la pena y la alegría, lo serio y lo jocoso. En 1892 sería ya el mismo Luca de Tena el director de la revista, contando con un ramillete primerizo de ilustradores como Alcázar, Benlliure, Bertodano, Butler, Carcedo, Comba, Dantín, Domínguez, Julio Gros, Pelayo, Peña, Ceciclio Plá, Pons, Rumoroso o Sorolla. Su primera portada sería la ilustrada por Ángel Díaz Huertas con una dama conduciendo un *tilburí* tirado por una mariposa y un abejorro; Díaz Huertas sería además uno de los artistas más fieles e importantes de la

¹⁴⁸ Iglesias, Francisco, *Historia de una empresa...*, opus cit p.201.

publicación, al que se le abonaban 15 pesetas por apunte, aunque más tarde llegaría a cobrar las 100.

En los 52 primeros números la portada fue la misma, hasta el 1 de mayo de 1892, a la par que se incluían nuevas secciones como *Efemérides ilustradas*, y colaboradores como Lasso de la Vega, Bremón, Campoamor, Gómez de Cádiz, Paso, Roure, Sepúlveda, el Doctor Thebussen o Luis Romea (director artístico) entre otros. Sería hasta 1893 cuando aparecerían textos de actualidad como los que se dedicaron al desastre de Cuba, junto a las habituales secciones sobre teatro, artículos festivos, poesía, música, caricaturas, modas, y números especiales sobre la Semana Santa (14-8-1897), la muerte de Cánovas (15-4-1899), los resultados electorales (17-5-1899), la jura de Alfonso XIII, la muerte de Isabel II (16-5-1904) o sobre el homenaje a José Echegaray (18-3-1905). Como se puede comprobar en su eclecticismo la revista jugaba en principio con un aspecto decididamente burgués y tradicional un tanto acomodaticio con rescoldos tenuemente iluminados de acidez y rebelión. Con una politización menos intensa que la de *ABC* pero sumergida a pesar de las palabras de su fundador, lo que hizo que gran parte del proletariado la viera como mera revista burguesa. En un primer momento ni tan siquiera gozaría de talleres propios iniciando su edición en los talleres de Sucesores de Rivadeneyra donde Luca de Tena lograría instalar aquellas máquinas compradas en Alemania proveedoras de un ápice de mayor calidad en las reproducciones de las obras y que permitirían de una vez en marzo de 1892 incorporar la fotografía.

Como se indicaría en la misma revista en un artículo de 1904, la integración y adquisición de nuevas máquinas suponía una pérdida menor de tiempo y una mayor perfección reproductiva. La unión de imagen y letra de finales del XIX perfilaría mediante los medios de reproducción sobre metal, la cincografía o grabado al ácido sobre plancha de zinc así como la industrialización del fotograbado en colores y la superposición de estos. Procesos clave para la revista en su intento de distanciarse de la competencia con sus tricomías y cuatricomías en cilindro de cobre o sobre planchas de zinc que dejarían muy atrás procedimientos como la linotipia o la monotipia que además eran más laboriosos¹⁴⁹

¹⁴⁹ W & B, “Máquinas y procedimientos” en *Blanco y Negro*, nº680, 14 de mayo de 1904.

Ya en el número 53 se ofrecerían 16 páginas de texto con grabados, con una cubierta de papel policromado y en el número 108 de mayo de 1893 (ya en los nuevos talleres de Claudio Coello, 84), como se declaraba en sus páginas la revista se inclinaba ante el deseo y necesidad de:

*Unir el esmero tipográfico a la perfección artística y la variedad literaria. Conseguir con medios propios mayor rapidez en la tirada y poseer máquinas que exclusivamente se dedicasen a nuestro periódico eran necesidades que desde el primer día se hicieron sentir en esta casa, y que a cada momento se presentaban más apremiantes..*¹⁵⁰

Se viró hacia un sentido más informativo por poder gozar de sus propios talleres, con secciones como *Actualidades* y números dedicados a innovar con el color en la línea según Iglesias de *Le Petit Journal* de París, como por ejemplo en el Almanaque del número 296 del 2 de enero de 1897.

En estas pruebas se intentaba caminar hacia la tricomía para alcanzar a la postre la cuatricomía, que se lograría gracias al ya citado J. Blass y la fábrica de la Vasco-Belga de Rentería. Más adelante con la aparición de *ABC* el carácter informativo de *Blanco y Negro* se rebajaría, insistiendo más en las ilustraciones que en las fotos, de hecho en el número 739 del 28 de junio de 1905 se había introducido ya como subtítulo el de *Revista ilustrada*, junto a nuevas secciones como *Por los estudios*, *Retratos famosos*, *Páginas femeninas*, *La semana gráfica*, *Apuntes cómicos*, *Los amigos del Museo*, *Actualidades*, *Crónica gráfica*, *Diálogos madrileños*, *Vida y milagros del hijo de Gedeón*, *Impresiones veraniegas* y otras que tendieron a fundirse ocasionalmente con firmas como las de Roure, Azorín, Xaudaró ... Por otra parte a principios del siglo XX los concursos disminuirían en número aunque su calidad no, como lo demuestra el del 21 de abril de 1906 conformado dentro del IX Certamen Artístico en pro de lograr 50 planas a color de artistas originales, como tampoco lo hicieron en ese sentido la publicación de almanaques como el de 1906, dedicado a las regiones nacionales o el de 1907 a la mujer española que en su sección de *Los Meses del Año* contaría con 12

¹⁵⁰ Iglesias, Francisco, *Historia de una empresa..* opus cit, p.201, donde cita *Blanco y Negro*, nº 108, 27 de mayo de 1893.

páginas repletas de colaboraciones entre escritores y artistas, por ejemplo en “La mujer española” por Emilia Pardo Bazán y Méndez Bringa, “La mujer en invierno” por Luis Gabaldón y Moya, “Rosina la de Pravia” por Vital Aza y Santiago Regidor, “La Gallega” con J.Valcárcel y Espí, “Isabel la Católica” con Magdalena S. Fuentes y Méndez Bringa, “La Castellana” por A.Palomero y Marceliano Santa María, “La Catalana” con E. Marquina y Carlos Vázquez, “La mujer en primavera” por Luis de Tapia y Sancha, “La Aragonesa” con Emilio Carrero y Gascón, “La Vascongada” con J. De Roure y Andrade, “La mujer en verano” por Pérez Zúñiga y Xaudaró, “Agustina zaragozana” por María Atocha Ossorio y Gallardo y M. Bringa, “La Extremeña” por Colchano y Estevan, “La Valenciana” con Llorente y Plá, “Santa Teresa” por Blanco de los Ríos de Lampérez y Méndez Bringa, “La Murciana” por V. Medina y Medina Vera, “La Andaluza” por Salvador Rueda y Ruiz Guerrero, “La Balear” con Enrique de Mesa y Regidor, “La Canaria” con Ángel Guerra y A. Álvarez Dumont, y “La mujer en otoño” por Carlos Luis de Cuenca e Isleño.

En torno a 1908 coincidiendo con la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia, el precio se mantuvo en 30 céntimos a pesar de que la tirada subió y la calidad del papel que era satinado, lo que en parte se saldó con más espacio publicitario a color.

La revista continuó su renovación a lo largo de principios de siglo, a partir de nuevas secciones como *Museo de Madrid*, *Los días pasados*, *Caricaturas retrospectivas*, *Cartas de tiíta Clara*, *Notas del extranjero*, o el aumento de páginas de *La mujer y la casa* y la irrupción de *España pintoresca* a través de sus colaboradores habituales. A los que se unirían hacia 1913 otros como W. Fernández Flores, Prudencio Canitrot, Azorín y Julio Comba. En 1914 con el inicio de la 1ª Guerra Mundial *Actualidades* cedió paso a las crónicas de guerra, y durante el decurso de la misma se conocerían a la vez otras secciones como *La semana gráfica*, *La mujer moderna* o *La vida del teatro* con firmas como las de G. Martínez Sierra, Linares Rivas, Villaespesa, Sandoval, o Luis Antonio del Olmet. De esta manera entre 1916 y 1917 los cambios serían pocos pero al mismo tiempo las fotografías de guerra aumentarían mientras las portadas en un ejercicio de edulcoramiento solían representar aún mujeres en grabado que amenizaban la lectura. Cada número seguía fiel a la máxima de no incluir sumario, manteniendo por el contrario las colaboraciones entre escritores y dibujantes como en 1921 y las ilustraciones para *El Alcázar de Madrid* de Fernández Flores por Varela o las ilustraciones para la serie de novelas que se empezarían a publicar durante ese año.

También se mantendrían los concursos, seña de identidad de la casa, que iban conociendo una amalgama mayor, entre la poesía, la novela, cuentos inéditos, artículos cómicos, o de carteles como por ejemplo el celebrado en noviembre de 1909 sobre los temas “mujeres españolas” y “paisajes españoles”. Sin olvidar los números extraordinarios y los almanaques, lo que ayudaría a una mayor difusión de la revista y con ello de sus colaboradores, no sólo a nivel nacional sino también en Sudamérica como se señalaba en el número 1000 del 10 de julio de 1910.

Hacia 1915 el número de páginas aumentaba así como el precio y la publicidad ante todo femenina, lo que indicaba como señala F. Iglesias el tipo de lector predominante de *Blanco y Negro*. Con la dictadura de Primo de Rivera la faceta de crónica iría en retroceso a favor de *ABC* mientras las ilustraciones seguirían definiendo el aspecto de la revista, ahora eso sí a través de nuevos colaboradores como Spottorno, Rafael de Salazar o Montecristo. Las crónicas de espectáculos ganaban terreno al resto, así como secciones como *El teatro de la vida* o *Cinematógrafo de la semana*, unido a la inclusión de técnicas nuevas como el huecograbado en tinta sepia y a veces en verde, mientras que la plana de colaboradores se dividía de esta manera: cinco humoristas, Xaudaró, Sileno, Fernández Flores, Fresno y Gascón, tres poetas, M. R. Blanco-Belmonte, Guilmain, y Gloria de la Prada, seis cronistas, Ramírez Ángel, Gómez de Mendoza, Tenreiro, Muñoz San Román, Spottorno, F. De Llano y Torriglia, dos novelistas, Méndez de la Torre y Gastón Lerroux, siete ilustradores, Echea, Huertas, Regidor, R. Marín, Solís, Ávila y Mouro, dos cronistas de sociedad, Madrizzi y Monte-Cristo, tres cronistas deportivos, Rubryck, R. De Córdoba y J.A. Sánchez Ocaña, un cronista teatral y tres comediógrafos, Rodolfo de Salazar, Linares Rivas, R. López-Montenegro y A. Martínez Olmedilla, tres cronistas de moda, la condesa d'Armonville, Yanka y Consortium de Presse a lo que habría que unir veintinueve fotógrafos. El formato a fuerza de conocerse en todo el mundo fue copiado por otras publicaciones extranjeras así como esos números extraordinarios como el de la Semana Santa del 28 de marzo de 1926 con las colaboraciones de D'Ors, Siurot, Azorín, etc. A principios de cada año se seguía con los almanaques y los concursos, y las portadas de rostros femeninos y paisajes en su gran mayoría, abriendo en 1927 una nueva concepción de “siete revistas en una” con *Actualidades*, *Gran Mundo*, *El Teatro*, *Deportes*, *La mujer y la Casa*, *Literatura* y *Planas a color* (esta última sección abarataba la parte de ilustraciones pues permitía el no tener que contratar a ilustradores), para en 1929 incluir *Espectáculos*, y

Gente Menuda. Se consolidaría el uso del huecograbado y la tricomía gracias a las nuevas maquinarias, lo que la equipararía a las grandes revistas europeas a la par que a nivel ideológico se dejaría notar una mayor aproximación a la política ya en los 30, con colaboraciones como la del mismo Mussolini en la sección *La política, la ciencia y la economía*. A pesar de ello el referente seguía siendo estético con aquellas portadas confeccionadas en planchas de oro y suplementos dedicados íntegramente a temas artísticos.

En 1936 *Blanco y Negro* dejó de publicarse con la Guerra Civil, para reaparecer allá por 1957, el 11 de mayo, con el número 2.349, contando con Torcuato Luca de Tena y Brunet como nuevo director, y con una ideología rescatadora del carácter familiar de la revista con sus portadas estéticamente cuidadas, en tela inglesa estampada en oro.

Se podría decir que la época dorada de la revista tanto a nivel empresarial como periodístico fue a principios de los 30, cuando el grado de profesionalización de la misma aumentó considerablemente al igual que su estructura. Un buen ejemplo lo supone el número conmemorativo 2.000, del 15 de septiembre de 1929 (año de la muerte de su fundador), concebido como explicación al público de la forma de hacer la revista y de describir al mismo tiempo la plantilla encargada de ello. Se puede apreciar así ese valor empresarial de la misma analizando la cantidad de cargos y nombres que cita el artículo “Los que hoy hacen *Blanco y Negro*”¹⁵¹ a saber: F. Luca de Tena (director gerente e ingeniero de Prensa Española), Ramón Pastor (subdirector), Manuel de Góngora (redactor-jefe), Eulogio Varela (confeccionador), Juan Spottorno (cronista del Gran Mundo), Luis Calvo (cronista de teatro), Luis de Galinsoga (cronista cinematográfico), R. Sánchez Guerra (cronista taurino), María de Perales (cronista de moda), Sánchez Ocaña (cronista deportivo), Fernando de las Heras (ingeniero jefe de talleres), P. Herranz (inspector general), Liberto Baños (jefe de contabilidad), F. Barduena (administrador industrial), E. Marine (secretario general), F. Climent (administrador gerente), Pantaleón del Río (jefe de electricidad), G. Barbado (regente de talleres), F. Cañete (segundo regente), J. Lago (primer cajista), José M^a Rates (regente de noche) y Leopoldo Hernández (jefe de fotograbado); como vemos la labor de Varela no sólo se limitó a la colaboración circunstancial sino a la misma participación técnica.

¹⁵¹ *Blanco y Negro*, “Los que hicieron Blanco y Negro”, opus cit, p.204.

En este mismo número se daba cuenta además de la manera técnica de realizar un ejemplar de la revista, desde el original pasando en sus pruebas por el confeccionador (en este caso Varela que fija el tamaño de las ilustraciones), el boceto de plana o “patrón” y el paso de los originales a talleres para ser reducidos en planchas de cinc o en cilindros de cobre, apilándose para su posterior encuadernación, alzado, cosido y coordinación.¹⁵² Posteriormente se lleva a los corresponsales y suscriptores. Como se puede apreciar el proceso aquí resumido a su mínima expresión, suponía una labor ardua y más en aquella época a pesar de los avances con los que contaba la empresa. Pero más allá de ese carácter, seguía primando el aspecto artístico como hemos comentado y en ese sentido me gustaría destacar que la forma de crear un número de la revista no sólo obedecía a una mera estrategia de presentación, sino a una manera de vivir y trabajar, siendo en parte un ejemplar el producto estético de un envoltorio mayor, que seguía esa misma línea decorativa.

Un espíritu si se quiere del que hacían gala todos los colaboradores y que tenía como máxima expresión el obrador, la casa de la empresa, el edificio donde residía la plana mayor de *Blanco y Negro* y que debía estar envuelto en el buen gusto como señalaba Jacinto Octavio Picón¹⁵³ La máxima era el arte, con lo que el edificio, el albergue de la obra, culminaba todos los sueños decorativos posibles de sus fundadores, desde la galería, salón de fiestas, techos, dibujos renacentistas, el despacho del director con su biblioteca, chimenea de nogal, mobiliario, su medallón pictórico obra de Cecilio Plá y las herrerías diseñadas por José Arijá (a la manera de su maestro Mélida Alinari). Hasta el Salón con sus alegorías femeninas de Prensa Española, la Ilustración, la Literatura y la dualidad entre el blanco y el negro, plasmada en las mujeres rubia y morena, todo ideado también por el maestro Arijá.

Esa idea de la revista concebida como un pequeño museo se vería así respaldada no sólo dentro de las páginas de la misma sino también en la filosofía que envolvía todo el proyecto. Cuyo producto acabado suponía una publicación no de arte sino “con arte”

¹⁵² Ibidem, “Cómo se hace un número de *Blanco y Negro*”

¹⁵³ Picón, Octavio, “El arte en *Blanco y Negro*” en *Blanco y Negro*, 4 de febrero de 1899, n°405.

como señalaba Francisco Nieva, donde el dibujo antes de la fotografía era el gran apoyo ornamental¹⁵⁴

Blanco y Negro se mantuvo fiel a su faceta de crónica por otra parte, a su requerimiento como parte y espejo de la evolución social española rescatando de la realidad la transición plástica y social a través de los cuatro grupos de dibujantes con los que contaba (ilustradores como Varela, humoristas como Sileno y Cilla, caricaturistas como Xaudaró y retratistas como Vázquez Díaz), según Javier Aguado¹⁵⁵, a lo que yo añadiría otro grupo de renovadores como Sancha o Gris, a pesar de lo efímero de la colaboración de alguno de ellos sí creo que el valor formal de sus obras se supedita el temático casi siempre.

Cada generación de ilustradores definía de ese modo una nueva manera de vivir, los oficios del pueblo (sus lavanderas, modistillas, zapateros, oficialas de taller), sus costumbres (como en Sidro, Díaz Huertas, Alberti...), las fiestas, las nuevas modas como la bicicleta y el velocípedo (tan del gusto modernista), la llegada del *sport-man*, del transporte público, la persistencia de los *faetones* y *manuelas* (como en Díaz Huertas), las reuniones en sociedad y los nuevos ricos como tan bien retrataría Bertuchi. Las broncas de taberna, la calle y su pluralidad, la parte amarga de la vida y la más íntima, las escenas almibaradas donde predominaban las mujeres y los interiores hogareños, la moda exótica, y la vanguardia que provenía de fuera de Madrid o los nuevos recovecos formales.

De tal forma que la revista se convertía en una suerte de imagen escrita y visual de la vida española, en un tránsito gráfico entre dos siglos, pleno de ambientación a lo que debía básicamente su éxito y el favor de un determinado público así como de un grupo de colaboradores atraídos por las innovaciones del color que permitirían nuevas experiencias. Su filantropía era capaz de descubrir incluso a grandes valores de la modernidad como Carlos Lezcano¹⁵⁶. No en vano Juan Ainaud Lasarte en el prólogo al ya citado catálogo de la exposición *El Modernismo en España* de 1969, consideraba a

¹⁵⁴ Arniz Sanz, Francisco, citando a Francisco Nieva en su artículo “Un siglo de ilustración” en *Pliegos de la Academia*, nº4, 1992, con motivo de la exposición celebrada en Madrid durante ese año y titulada igual.

¹⁵⁵ Pérez Rojas, Javier, *La ciudad placentera*, opus cit, p.70, donde incluye en el prólogo las palabras del antiguo conservador de la colección de ABC, Javier Aguado, donde este mismo resaltaría el valor que las publicaciones de Prensa Española tuvieron en la misma transición española y en nuestras ciudades.

¹⁵⁶ Lafuente Ferrari, Enrique, “A caballo entre dos siglos (1891-1918), en el catálogo de la exposición *Ilustradores de Blanco y Negro (1891-1918)*, en el Club Urbis de Madrid, 1960.

Blanco y Negro como un hito en la definición modernista madrileña y española, en la misma línea de las fiestas modernistas de Sitges o la Casa Vicens de Gaudí. A pesar de todo también han existido ciertos críticos ante la falta de vehemencia y excesivo apego a lo anecdótico de muchos de los ilustradores de la revista a la hora de acometer esas novedades lineales y cromáticas que definirían a la postre el arte moderno. Uno de ellos sería Venancio Sánchez Marín¹⁵⁷ quien con motivo de la exposición celebrada en el Club Urbis de Madrid sobre los ilustradores de *Blanco Negro* achacaba cierta indolencia en esta cuestión salvando exclusivamente a la figura de Francisco Sancha entre el grueso de los clásicos ilustradores de la casa.

Su modernidad era desde mi punto de vista propia y particular de las inquietudes burguesas, un tanto desfasada en ocasiones pero interesante, al contrario de lo que opina Jesús Saiz Luca de Tena¹⁵⁸, quien consideraba que la revista abarcaba todo el espectro social, creo que no residía ahí el valor de la misma, sino en su manera de saber adaptar la obra de arte total al formato de magazine y con ello ofrecer a un sector amplio de la sociedad un periodismo artístico que aunara narración y arte, en un proceso de enriquecimiento mutuo entre lo gráfico y lo literario.

No me atrevería a defender como este autor sin embargo que *Blanco y Negro* fuera una base genealógica para el modernismo español (de hecho la compara exageradamente con lo que significó el *Manifiesto del señor Antipirina* de Tzara para Dada), pero sí está claro que a través de los textos de Un Ingenio de esta Corte o Hiller (D'Ors) o Gómez de la Serna y sus *Greguerías*, la letra y la idea precedían a la imagen que cuál lacayo acometía las deliberaciones de las primeras. Sin embargo como hemos atendido a lo largo del trabajo a diferencia de otras revistas (plenamente artísticas) españolas, esta cobijaba una modernidad a menudo a partir de artistas que trabajaban a remolque de los *ismos*, (siendo esta una característica que en casi toda España era común), bien por su mayoría de formación académica, bien por un anacronismo muy vinculado a Madrid que bebía como en Varela de fuentes alemanas sobre todo, francesas e inglesas y que cómo no en sus respectivos países quedaban ya desfasadas. Así desde finales del XIX a principios del XX, el estilo predominante en la revista fue el costumbrista sevillano, según la catalogación de Jesús Saiz Luca de Tena, que a

¹⁵⁷ Sánchez Marín, Venancio, "Ilustradores de *Blanco y Negro*" en *Goya*, n°53, p.331, 1963.

¹⁵⁸ Me remito a su artículo titulado "Introducción a la colección artística de Prensa Española S.A. Ilustradores e ilustraciones. Breve referencia a los dibujantes de tipos y ambientes madrileños", en *Universidad y Sociedad*, 8-9-1984.

principios del XX se decantaría hacia un eclecticismo con ribetes románticos de pinceladas sueltas en la línea de un Sorolla. La vertiente figurativa y realista sería en ese sentido la predilecta, en su sentido caricaturesco o patético, como verdadero “documento social” de la Belle Époque, pero siempre siguiendo los valores figurativos. Entre los caricaturistas cabría nombrar a los ya citados Sileno, Caran d’Ache, K-Hito, Karikato o Sirio, casi todos ellos trabajaban como vemos con seudónimos. Entre los más decorativistas estarían Varela (aunque en sus primeras ilustraciones se dejara llevar más por un estilo costumbrista), Blanco Coris, Arija, Teodoro Gascón o Primitivo Carcedo y entre los más realistas otros como Lozano Sidro (nunca ajeno a la ironía) o Sancha (a su vez nunca ajeno a lo grotesco). Sin olvidar a aquellos artistas de estirpe más marcadamente decimonónica como Marceliano Santamaría o Álvarez de Sotomayor.

En conjunto según Saiz Luca de Tena el número de ilustraciones entre *Blanco y Negro* y *ABC* ascendía a 100.000¹⁵⁹, a este autor cabe darle el mérito de catalogar (no todas las piezas) de forma seria, a través como él mismo reconoce de un análisis de soporte, preparación, capas pictóricas y protectoras. En ese sentido como conclusiones saca que el soporte usado fue muy variopinto desde cartón, papel y cartulina hasta lienzo, la preparación apenas existente (lo que supone un peligro para su conservación), la capa pictórica, casi siempre hecha a base de acuarela, pastel, gouache, plumilla, tinta china, lápiz, carboncillo, lápices de color, tizas, aguadas, o técnica mixta y las capas de protección casi no se daban lo que para él demuestra que en su momento la ilustración gráfica era tenida como arte menor y apenas sí se le daba relevancia. Los formatos solían ser pequeños o medianos, los colores puros y vivos, (a veces con uso expresionista del blanco y el negro), las portadas en ocasiones sacadas de los concursos las más trabajadas, los títulos en relación a los textos con dobles sentidos y metáforas además solían ser obras firmadas con criptónimos, anagramas, objetos o iniciales. En cuanto a la temática abundaba lo costumbrista y de género, los ambientes rurales y urbanos, la mujer y el erotismo, con relación a revistas francesas como *Le Charivari* o *L’Assiette au beurre* (en gran medida conocidas tanto por Varela como por Gris, de hecho este último trabajaría en la segunda al principio de su estancia parisina), nunca lo

¹⁵⁹ Actualmente en el archivo y depósito del Museo ABC, destinatario de toda la colección de la casa desde 2010, se conservan más de 100.000 obras de todo tipo.

capcioso ni lo desagradable pero sí lo crítico aunque no se llegara a los límites del *Madrid Cómic* a causa de su conservadurismo.

Lógicamente para *Blanco y Negro* como defiende este autor otro tema básico sería el de Madrid, retratado a partir de sus tipos, sus paisajes, las fiestas, los políticos a través de las manos de los Díaz Huertas desde 1891 a 1937, Méndez Bringa entre 1868 y 1933, Fernando Alberti (1870-1950), Sileno (1869-1945), Xaudaró (1872-1933), Sancha (1874-1936), Antonio Casero (1897-1973), Tovar (1875-1935), Lozano Sidro (1872-1935), Marín Higuero (1876,...) Medina Vera (1876-1918), M. Ramos López (1880-...), Echea (1884-1956), Robledano (1884-1974), Penagos (1889-1954), K-Hito (1890-1984), Federico Ribas (1890-1952), Roberto Baldrich (1895-1959), A. Barbero (1929-1935), Juan Esplandiú (1901-1978), E. Vicente (1909...), Salvador Bartolozzi (1882-1950), F. Bosch o Loygorri.

A pesar de esta carga artística tan acusada en la revista no conviene obviar el hecho de que nunca se definió como revista de arte o de creación, sino informativa, esclarecedora de la manera en que la sociedad mutó sobre todo desde la 1ª Guerra Mundial. Para cumplir con este objetivo y complementarlo con un aparato escenográfico apropiado *Blanco y Negro* volvió la mirada hacia el París de los ilustradores como Forain, Lautrec o Daumier¹⁶⁰, “prestigiando” a aquellos otros españoles que trabajaban en sus páginas, supeditando la pintura a la foto, reforzando el carácter de Madrid como foco de intelectualidad, haciéndose eco de las modas estéticas como el *Art Nouveau* “con resabios de Morris” en los Arija, Varela, E. Orazi, Chiorino, Lezcano, Martín Giménez, Casas más cercano a Lautrec, Canals, Pichot, Junyet, Xaudaró, Gris, etc.

El modelo cultural propuesto por la publicación supuso como bien apunta José Luis Herrera todo un “estilo que hay que evitar se ensimisme”¹⁶¹, no una moda pasajera, “aunando en su esencia ensueño y realismo, empujando los avances técnicos no dejándose llevar por ellos”, siendo ante todo un “rasgo español” con vocación de colorear la vida. Hija de su tiempo buscaría el divertimento, la cultura, lo eterno y lo efímero, lo bello y la noticia, sin romper del todo con la tradición. A pesar de ello este autor define la vida de la revista entre una infancia pre-fotografía (1891 a 1936, que es

¹⁶⁰ Lafuente Ferrari, Enrique, “Los ilustradores de *Blanco y Negro* y su época” en *Blanco y Negro*, nº2534, 26-11-1960 dedicado a la exposición realizada en París sobre los dibujos de la revista entre 1891 y 1918.

¹⁶¹ Herrera, José Luís, *Antología de...*, opus cit, p.200.

la etapa en la que estoy concentrando este punto), juventud (hasta los 50) y madurez (cuando la foto “anega a los pinceles”).

En relación de nuevo a los ilustradores llama la atención el hecho de que muchos de ellos sobre todo al principio a sabiendas de que sus obras no se iban a ver en color sí trabajaran con colores, usando un cartón de color sepia, amarillo o gris, con varios toques de blancos. Era como bien define Herrera “una fiesta de los ilustradores”, a veces una galería de tipos y otras una escena teatral en la que contemplar a los actores que éramos nosotros mismos allá por finales de siglo, dentro de un estilo cromático que como se confesaba en el número 680 del 14 de mayo de 1904, debía de referentes satíricos como *El Buñuelo*, *Semanario Pintoresco* o *La Ilustración Española y Americana*. Con un semblante más próximo a los gustos del pueblo y un toque europeo, a través de una “dirección intelectual, científica y artística” como comentaba en este artículo Felipe Pérez, contando la realidad y la belleza de forma pausada y popular, humana, sin estridencias finiseculares, pero con ansías de alejarse de las desgracias del XIX, sin *tabulas rasas*. Eso era “la verdad”, donde lo gráfico era libre y a la vez arma de realidad, como en los incunables renacentistas según Herrera¹⁶². Esa noción de lo gráfico hacía que los lindes entre lo figurativo y lo abstracto fueran ocasionalmente difusos, en lo que me reafirmo a pesar de Lafuente Ferrari, ahí están para demostrarlo Varela, Arija, o Casas “quintaesencia de la ilustración, sin exclusiones ni dogmatismos” que anticipaban un anhelo de evasión muy propio del XIX, como también en los casos de Carlos Vázquez o Coullaut Valera.

Todo ello hizo de *Blanco y Negro* una revista destinada a hacer época en el periodismo gráfico español, como entiende Pérez Rojas, pues se hacía eco del momento en el que los ilustradores por fin huían de la sombra de la pintura, y en ese sentido los seguidores del *Art Nouveau* serían decisivos ya que empezaron a trabajar en soportes más propios para la tarea y se alejaron de lo literal para desarrollar una suerte de “decorativismo dandy” según Fontbona, que a mi parecer desembocaría en el *Art déco* siendo esta una línea lábil y tenue de vanguardia que manifestaba la realidad; sobre lo que a pesar de todo *Blanco y Negro* no estaría por la labor de romper traumáticamente con el pasado; manteniendo un proceso de evolución- involución un tanto paradójico. Fue esta tendencia la que iniciaron aquellos modernistas y que culminaron otros como Climent,

¹⁶² Ibidem, “El color en *Blanco y Negro*”, tomo II.

Ribas, Bartolozzi, Loygorri, ATC, Gosé, mediante un lenguaje pictórico deudor de la publicidad, más escueto en líneas, más directo en la transmisión del asunto, más industrial y menos artesanal en contra de Morris y los primeros inspiradores.

Sin fracturar el concepto de representación como hicieron el Cubismo, el Neoplasticismo, el Futurismo y el Constructivismo¹⁶³. Ese camino que acogieron estos ilustradores huía de la realidad para volver de nuevo a ella, enriqueciéndose de frivolidad según se acercaba la gran guerra, y de un elitismo indolente, aburguesado que buscaba ideales que imitar pues la realidad no los ofrecía para lo que el cine, los teatros y el ocio serían enormemente sugestivos.

Con todo ello la revista se presentaba en un espacio experimental y minúsculo de la historia del arte español por su variedad, concibiendo el Impresionismo de Plá y Sala o Ferrant junto a la caricatura de Tono y la modernidad amanerada de Marín o Raurich o el cosmopolitismo de Laura Albéniz, Gómez de la Serna, Roberto Montenegro, Gutiérrez Larraya o Arturo Ballester. Sintetizando las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, para acabar en los maniqués afrancesados de Sáenz de Tejada al modo de *Vogue*, *Vértice* o *L'Illustration* y las geometrías simples de Vázquez Díaz con el retorno al orden (en una vertiente más moderada que la catalana en los 20) de Rosario Velasco, Esplandiú, Hidalgo de Caviedes, Aguiar, Antequera Azpiri, Barradas, Catalina Bárcena, Joaquín Peinado, Santa Cruz, R. Gaya así como de los textos ya citados de D'Ors y Manuel Abril¹⁶⁴.

Un punto que sería interesante tratar más en profundidad es el que atañe a la propia noción que *Blanco y Negro* tuvo de *Blanco y Negro*, es decir las antologías de ilustradores que se realizaron con el paso del tiempo, las selecciones que la revista haría de sus artistas donde se denota que desde los años 60 la imagen que se pretendía ofrecer no marginaba por completo esas aportaciones más radicales (y las más esporádicas) pero tampoco se destacaban (hoy de hecho muchas de ellas no se conservan). Un caso notorio fue por ejemplo la selección que se hizo para conmemorar el 75 aniversario en el número 2.818 del 7 de mayo de 1966, donde se resaltaban los nombres de Díaz Huertas, Cecilio Plá, Sileno, Cilla, Mecáchis, Tito, Méndez Bringa, Medina Vera, Sala, Canals, Carreres, Coullaut Valera, Benlliure, Carlos Vázquez, Domingo Muñoz, Casas,

¹⁶³ Bozal, Valeriano *El siglo de los ilustradores*, Colección Historia del Arte, Historia 16 y Pérez Rojas, Javier *Art Deco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

¹⁶⁴ Anónimo, "La vida ilustrada" en *Blanco y Negro*, nº3.750, 12-5-1991.

Bertuchi, F. Sancha, Sidro, Xaudaró, Regidor, Manuel García y Rodríguez, Penagos, Bartolozzi, Ribas, Bosch, Emilio Ferrer, Saénz de Tejada y Serny. Todos ellos autores más o menos críticos pero ninguno rompedor como Gris por ejemplo o Barradas. Lo que contrasta con otras selecciones como la que realizaría el ya citado Jesús Sainz Luca de Tena para la exposición del 6 de mayo de 1992 sobre *Blanco y Negro* en la sala del Banco Bilbao Vizcaya¹⁶⁵ donde a los famosos ya conocidos se incluiría a otros como José Caballero, Gris, Tauler, López Mezquita, etc. Otro ejemplo sería la muestra realizada para la exposición *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, el 4 de diciembre de 1993 en el Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza. Aquí se recuperaba a partir del catálogo, el artículo de Francisco Nieva “Evocación del antiguo *Blanco y Negro*”, donde este autor valoraba la revista como la propia de una nueva burguesía rejuvenecida a finales del XIX, refinada y europeísta, bajo un tipo gráfico heredero de la *Revue Blanche* o de *Jugend*, donde en cuanto a la exposición en sí se retomaba a Gris o Varela (tantas veces olvidado) al lado de los nombres “tradicionales”. Muy alejada también de aquel suplemento de la revista en su número 12 (¿año?), titulado *Los artistas trabajan* bajo la idea de Graciano Atienza, se presentaba a la “fértil y gloriosa variedad del genio plástico hispano” bajo los nombres de Julio Moisés, Santamaría, Benlliure, F. Llorens, Torre Isunza, Aguiar, Hidalgo de Cavedes, Pérez Rubio, R. Zubiaurre, V. Zubiaurre, José Frau, Vázquez Díaz, E. Hermoso, J. Adsuara, R. F. Balbuena, R. Pellicer, José Capuz y Gutiérrez Solana.

Es decir una vuelta de tuerca más a los “artistas de la patria”, a los más reconocidos pero no quizás a los que más aportaron. En los 50, a través de exposiciones como la organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y Prensa Española con motivo del cincuentenario de *ABC*, en octubre de 1955, por Jaime Balleste¹⁶⁶; se definiría por primera vez un intento clasificatorio por grupos. A saber “pintores-pintores”(Plá, Carbonero, Ferrant, Martínez Abades, Simonet, Emilio Sala, Blanco Coris, Carlos Vázquez, R. Canals, Casas, Benedito, Aureliano de Beruete, C. Lezcano, López Mezquita, Olegario Yunyent, García y Rodríguez, Álvarez Sala, Avendaño, Alberti, Carreres, Barbasán, Muñoz Lucena, Álvarez de Sotomayor, Bertuchi, Santamaría, Verdugo Landi, Fernando Labrada, Darío de Regoyos, D. Muñoz, V. Zubiaurre, V.

¹⁶⁵ Rubio, Javier en “Toda la ilustración española en la exposición de *Blanco y Negro*”, en *ABC cultural*, nº27, 8-5-1992.

¹⁶⁶ Catálogo de la exposición *Ilustradores de ABC y Blanco y Negro*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y Prensa Española S.A, en octubre de 1955, con prólogo de Jaime Balleste.

Díaz, o J. Valverde), escultores (como Querol, Benlliure, Coullaut Valera o Aniceto Marinas), posteriormente los “pintores-ilustradores” (aún existía esa diferenciación genérica con Varela, Huertas, Alberti, Sidro, Regidor, Sancha, Medina Vera, o Robledano y Arija), “caricaturistas”(Atiza, Fresno, Sileno, Cilla, Pons, Tito, Xaudaró, Tovar, Mecáchis, Caran d’Ache) y los “renovadores” de los años 20 (Esplandiú, Escassi, Caballero, Penagos, Casero, Lorenzo Goñi, Bartolozzi, Sáenz de Tejada).

Casi siempre la propia valoración que los miembros de la casa tuvieron sobre su propio trabajo fue óptima, lo que quizás variaría con el paso del tiempo sería por lo tanto esa noción de excelencia otorgada a unos y negada a otros. En este sentido un buen ejemplo es el de Varela, que desde los años 50 hasta los 70, conocería un eclipsamiento debido a lo desfasado de su arte que además a diferencia del de Arija (con el que compartía ese gusto *Art Nouveau*) carecía de ese sentido abigarrado y semi-escultórico del burgalés. Así a finales de los años 40, desde la misma revista se seguiría apostando por mantener la noción de “museo de arte” y de “campo abierto a todas las tendencias estéticas” como matizaba M. Sánchez del Arco en el comentado número 2.000, del 15 de septiembre de 1939¹⁶⁷. También en este artículo conmemorativo el autor realizaría una selección de nombres con Ángel Díaz Huertas (indefectiblemente unido a la revista por mor de su primera portada y demás colaboraciones, tertuliano con Dicenta y Cavia entre otros) o Julio Gros (discípulo de Casado del Alisal y A. Ferrant, que moriría prematuramente), Méndez Bringa, Mecáchis, Cilla (el precoz dibujante), Estevan, Xaudaró (que entró en la plantilla a la vez que Romea, Arija, Palomero o Gascón), Cecilio Plá, Arija (discípulo de Mérida del que comenta que si hubiera nacido en otro siglo “hubiera miniado con benedictina paciencia los folios de pergamino de un códice monacal o trazado el cartón para una vidriera catedralicia”), García Ramos, García Rodríguez, Sala, Varela, Regidor, Medina Vera y Lozano Sidro.

Para acabar con *Blanco y Negro* me gustaría rescatar las palabras del mismo Manuel Sánchez del Arco cuando de manera tan preclara definía la esencia de la publicación señalando:

*¡Fina y aligera charette de negro lacayo y la dama
gentil, fustigadora de las dos clásicas mariposas que nos*

¹⁶⁷ Sánchez del Arco, Manuel, “Cuarenta años de monos” en *Blanco y Negro*, nº2.000, 15 de septiembre de 1929.

dieron nombre: sigue tu carrera de entusiasmo y de ilusión en muchos años más de vuelo incansable y fecundo!



Eulogio Varela, portada n° 1.444, 19 de enero de 1919.

III PRIMERAS VALORACIONES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE EL MODERNISMO E IMPORTANCIA DE LAS ARTES GRÁFICAS EN NUESTRO TERRITORIO A LAS PUERTAS DEL SIGLO XX.

El mejor patronato del arte

no es aquel que busca placeres del sentido

en una idealidad vaga,

ni en la forma bella de una imagen de mármol,

sino el que educa a vuestros hijos para héroes,

sujeta los vuelos del corazón,

con la práctica del deber y la devoción.

John Ruskin, conferencia pronunciada en Edimburgo en 1853.

La historiografía y bibliografía ligada al modernismo ha ido modulando su visión sobre el fenómeno en función de las múltiples variables que son reconocidas como integradoras de ese estilo denominado modernismo y su espíritu, así como por el paso del tiempo que también en función de la rama estudiada ha ido otorgando mayor o menor relevancia al estilo en su conjunto. En el caso español a todo esto habría que añadir además el escaso interés que como movimiento y estilo se le daría al modernismo en todas sus vertientes internacionales, habida cuenta precisamente de ese carácter cosmopolita que tendría y que en ningún caso ayudaba a la configuración del perfil artístico nacional. En un momento de debacle del orgullo patrio en el que era enormemente importante la exaltación de nuestra tradición y cultura como por otra parte evidenciaban las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y el gusto académico y oficial.

Sin embargo traspasada la frontera de los años 50 del siglo XX, el modernismo empezaría a ser considerado a nivel nacional como un estilo que de alguna manera

podría también identificarse con una imagen de vanguardia, cosmopolitismo y modernidad que tanta falta hacía en estos momentos en los que la dictadura franquista necesitaba mostrar una imagen ajena al costumbrismo y al retraso como rasgos comunes de España. Lógicamente en este proceso de apropiación cultural la bandera sería Cataluña, región por tradición más cercana a la modernidad europea y que en estos años era utilizada para estratégicamente vender eso, modernidad y avance, de un país anquilosado por años de retraso.

De ahí que ya en los años 40 autores como Josep Francesc Ráfols escribiera algún estudio sobre el modernismo catalán y su sentido ideológico nacionalista que también lideró, como parte de esa cultura y tradición catalana tan marginada a la postre por la política estatal. De ello se derivarían sus obras *El Arte modernista catalán* de 1943, o *Modernismo y modernistas* de 1949 amén de otras publicaciones cercanas al *noucentisme* posterior.

Sin duda sería gracias a la exposición sobre el modernismo español de 1969 celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid, cuando comenzaría de alguna forma ese fervor por este estilo. Un modernismo sinónimo del catalán básicamente, que tendería a marginar al resto del territorio nacional, indudablemente por la enorme calidad y riqueza de aquel sin menoscabar la posible estrategia oficialista de no querer vincular modernismo y modernidad a ciertos núcleos del país en los que la visión tradicional había de seguir siendo prioritaria. A pesar de que cómo intento hacer ver con este trabajo la calidad en arquitectura, artes gráficas y artes plásticas del modernismo español fuera de Cataluña es casi siempre cuanto menos que aceptable y en algún caso como el de Eulogio Varela extraordinario.

En líneas generales para autores clásicos como B. Champigneulle, autor de la célebre *Enciclopedia del Modernismo* o del estudio titulado *L'art nouveau*, el problema sobre la valoración del principal arma del modernismo que eran las artes decorativas, era un problema de base y había que localizarlo en los historiadores del siglo XIX quienes en su afán por distinguir entre artes mayores y menores no obedecían a la realidad que se fundamentaba en que muchos de los grandes pintores decimonónicos eran de por sí grandes ilustradores o grabadores, como muchos antes que ellos, con lo que se suponía una jerarquía absurda y nada efectiva. Bajo su punto de vista el modernismo

sería “una filosofía, una ética y un comportamiento”¹⁶⁸, que tendría a las artes gráficas como un adalid cierto.

Las artes gráficas fueron por lo tanto la esencia del modernismo y como vimos causa de su carácter internacional y globalizador, gracias a formatos como el cartel se conquistaría todo tipo de público, la publicidad por su parte atraería a las élites sociales por sus novedosos rasgos compositivos y su eterna promesa de paraísos de compra-venta. El grabado en madera con ese aspecto artesanal se puso de moda de nuevo gracias a la labor de Arthur Mackmurdo y sus ilustraciones para el frontispicio del libro de Wren *Iglesias londinenses*. Junto a ello la relevancia en la fusión entre caligrafías, decoraciones florales y vegetales, fileterías, haces de líneas paralelas en ondas o los latiguillos que el mismo Van de Velde adoptaría así como Peter Behrens, Munch, Ricketts, Voysey (en sus tejidos), Tiffany (en sus diseños de cristalería) o la linealidad del mobiliario en Mackintosh; sería evidente.

Muchos simbolistas asumirían a su vez ese lenguaje como Toorop, Jan Thorn Prikker y muchos otros alemanes, austriacos y holandeses. En Gran Bretaña el dominio de este gusto sería liderado por Aubrey Beardsley y su estilo a caballo entre ilustración y tipografía, seguido por autores como el citado Ricketts deudor a su vez de Blake en muchas de sus composiciones. En Austria, Kolo Moser lideraría la adaptación del estilo al *Sezession* y a nivel de ilustración, artistas como Eckmann en sus colaboraciones con la revista *Pan* dentro de un estilo de traza casi “expresionista” y de volumetrías muy pesadas casi abstractas.

Dentro de esa pluralidad lingüística del modernismo, en Francia en el periodo posimpresionista cabría citar la labor de los sintetistas y en paralelo de Gauguin y los simbolistas, tan asiduos a la integración de tipografía, letras capitales, ilustraciones, y diseños de viñetas en un todo estilístico.

Indudablemente el influjo japonés fue enorme así como el uso de la litografía en color que permitiría el descubrimiento de la luz y el color en las ilustraciones como en el caso de Mary Cassatt. En el ámbito francés el grabado y su reutilización significaría para el autor toda una respuesta ante el Impresionismo mediante el exceso de planitud y los contrastes de áreas cromáticas, como en las obras por ejemplo en grabado de Maillol.

¹⁶⁸ Champigneulle, Bernard, *Enciclopedia del Modernismo*, Ed. Polígrafa, S.A, Barcelona, 1983.

Además la teorización de las artes decorativas fue muy común en artistas como Eugène Grasset y su *Método de composición ornamental* dedicado al valor de la letra y el tipo, su modelo sería el de Varela en España, artista muy interesado en la valoración de la letra y su construcción. Hubo incluso artistas como Auriol que llegarían a crear tipos propios¹⁶⁹.

Otro de los aspectos más relevantes para Champigneulle sería el del cartel que de 1897 a 1900 conocería su apogeo, con medios de difusión como la revista *L'Estampe et l'Affiche* que tanto influiría en maestros como Jules Chéret, Bonnard, Mucha, Greiffenhagen, William Nicholson, David Hallen, Hyland Ellys, Jacques Villon, George de Feure, Willette o Maurice Denis. En los carteles la estética y la vida en su máximo pálpito se daban la mano, donde evidentemente el tema esencial sería la mujer.

En otro orden de cosas y retomando la primera bibliografía sobre modernismo en España, como heredero de Ráfols cabría destacar a Eliseu Trenc Ballester quien en 1974 escribiría su obra magna *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Se trataría de un estudio pionero en su manera de analizar las artes gráficas catalanas de principios del siglo XX dentro de la evolución del arte europeo. Trenc Ballester recogería las obras de Ráfols de 1945-1950 para dotar al estudio de un sentido más técnico y menos ideológico que el de su predecesor, poniendo en entredicho los límites cronológicos aceptados hasta entonces sobre el modernismo.

Tanto para Ráfols como para Trenc Ballester existirían varias etapas dentro del modernismo catalán a saber; una pre-modernista (1870-1895), que derivaría en una esteticista según otro de sus discípulos Alexandre Cirici Pellicer y una desembocadura “expresionista” que iría desde 1910 en adelante¹⁷⁰. Trenc Ballester se ceñiría al punto de vista historicista en el repaso a las artes gráficas incluyendo un exhaustivo estudio de factores tan simples pero tan esclarecedores como el del papel, las letras, tipos de imprenta y estudio de las fundiciones. Además de atender a la variedad de formatos que irían desde los de recuerdo medieval y alargados o más reducidos a la manera japonesa, así como a las calidades, texturas, tacto y tonos de los soportes usados. Junto a todo ello incluiría además un estudio centrado en lo que sería el ocaso del modernismo y la

¹⁶⁹ Las referencias entre Varela y Grasset fueron constantes, no sólo por su interés teórico sino también a partir de obras de cabecera para el gaditano como el *L'Almanach du Bibliophile pour 1901* o los carteles de Grasset a Sarah Bernhardt a modo de Juana de Arco y que tanto inspirarían a nuestro artista.

¹⁷⁰ A modo de licencia comentar que estos tres periodos serían también aplicables de alguna manera a la obra gráfica del mismo Eulogio Varela como se verá en profundidad más adelante cuando analicemos la obra gráfica del artista para *Blanco y Negro* y *ABC*.

irrupción del *noucentisme*, estudiado a su vez gracias a la lectura exhaustiva de revistas como *Or y Grana*, *Empori*, *Futurisme* o el *Almanach dels Noucentistes*.

Sin perder por ello de vista los referentes internacionales del modernismo catalán en relación a Francia, Gran Bretaña y Bélgica. Si indagamos un poco más en su obra nos encontraremos con que para el autor el modernismo y las artes gráficas en Cataluña se verían marcadas por el *Art Nouveau* lineal que sería el que afectaría a los pequeños formatos como los del cartel, impreso o ilustración. De hecho en vez de utilizar el término modernismo nombraría al conjunto del arte catalán del momento bajo la denominación *Art Nouveau* para el periodo concreto que va desde 1895 a 1896 y modernismo para el que abarcaría desde 1907 a 1911, estrictamente en el campo de las artes gráficas en Barcelona.

Tomando como referencia las artes gráficas por lo tanto, Trenc Ballester, entendería que el auge de las mismas en Cataluña se debió a un sentido del maquinismo muy acentuado en la sociedad catalana a través de una burguesía capitalista, industrial y emprendedora que pronto se haría con las nuevas técnicas para medrar económicamente. A esto habría que unir el desarrollo de la alfabetización social y el aumento demográfico que le aportarían al libro a finales del siglo XIX un éxito enorme, sobre todo al ilustrado que así como las revistas se beneficiarían de las nuevas técnicas fotomecánicas. Esa burguesía preparada, tan imbuida en los debates filosóficos y estéticos, tan contraria a la castellana, tomaría según Trenc Ballester conciencia de sí misma y demandaría con ello un lenguaje plástico propio que ayudase en el asiento de una tradición medieval catalana y arcaizante pero al mismo tiempo integrada en los nuevos tiempos de Occidente.

El ámbito de la edición en castellano también favorecería este proceso por su alcance a Filipinas e Hispanoamérica mientras que el mundo de las artes industriales se profesionalizaría cada vez más dando paso a editores como Joaquín Verdaguer. Muchos de estos editores conformaron la *Societat Catalana de Bibliófil*, entidad que apostaría por el valor artesanal de la edición y el retorno a las tipografías medievales, góticas, a las xilografías, encuadernación o a las calcografías, de tal forma que contradictoriamente arte e industria se dieran la mano.

Como bien señalaba el autor la industria papelera catalana supo adaptarse de manera correcta al mercado internacional siendo la gran distribuidora de papel en la península y también en Hispanoamérica. Junto a esta industria, la de la tinta también conocería un

buen tirón aunque eso sí habría de adaptarse a las nuevas técnicas como el fotograbado, huecograbado, fototipia y litografía. Con todo ello ámbitos como los del grabado, la xilografía o la calcografía vivirían un renacer gracias a ese movimiento en pro del valor artesanal en el arte que fue impulsado como respuesta al exceso industrial, lo que al mismo tiempo ayudaría al resurgir de formatos como las marcas de identidad o los exlibris. Tanto en Madrid como fundamentalmente en Cataluña, todo este conjunto de técnicas sería apoyado por un público selecto y estetizante, lo que a la vez generaría sobre todo tras la 1ª Guerra Mundial un mercado de coleccionistas que beneficiaría el conocimiento de artistas por todo el mundo y el de una estética tan identificable como la modernista.

Sería pues hacia 1890, cuando para Trenc Ballester daría comienzo la etapa modernista catalana con un gran centro como Barcelona equiparable en su desarrollo de las artes gráficas a otros extranjeros, de ahí el florecimiento de las artes del libro y la publicidad que serían a su vez herramientas para el mantenimiento de esa pretendida unidad estilística. Todos aquellos caracteres *Art Nouveau* serían circunscritos a anuncios, portadas, impresos o carteles gracias a su valor de legibilidad inspirados en la tipografía grotesca barroco (en origen la gótica), en beneficio de una universalidad en el mensaje que se adornaría con todo tipo de ornatos serpentinos, con tallos enroscados, abiertos en corolas e incluso con rostros femeninos y arabescos lineales; característica que con el devenir del tiempo socavaría la legibilidad de los textos en favor de la mera estilización decorativa. La libertad formal estaría pues presente de esta forma en las artes de libro catalana también en su época modernista que dejaría atrás las reglas clásicas de la tipografía allá por 1898 con el Institut Català de les Arts del Llibre como adalid y apostaría al mismo tiempo por revitalizar los valores tradicionales medievales y catalanes apoyado por el movimiento *Renaixença*, de ahí la proliferación de textos catalanes antiguos bajo tipo gótica primitiva.

Tal renovación de las artes gráficas y del libro, fue aupada por ende también desde los círculos intelectuales y artísticos catalanes, siendo en algún caso modelo para otras regiones y artistas diversos. En ese sentido el ejemplo de *L'Avenç* sería paradigmático con unos colaboradores que sumaban sus conocimientos del extranjero a esta empresa como Casas, Rusiñol, Riquer o Apel·les Mestres. Un buen ejemplo de taller de impresión *Art Nouveau* en Cataluña enormemente influido por la labor de estos artistas

y los influjos parisinos y japoneses sería el de litografía y fotograbado de J. Thomas así como los de Oliva de Vilanova, Fidel Giró, la Elzelviriana o el de Octavi Viader.

Para el autor el paso de la tipografía modernista a la noucentista se gestaría entre 1907 y 1911, a través de las imprentas La Linotipia y la de Joaquim Horta esta última además precursora del grupo liderado por D'Ors. La obra de estas imprentas sería más relevante para el autor que el mismo *Almanach dels Noucentistes* de 1911 contando con la impresión de obras de Picasso, Nonell o Mir entre otros.

En resumen para Trenc Ballester, las artes gráficas en Cataluña fueron la punta de lanza del estilo no sólo para su territorio sino en general. Dentro de una sucesión de fases previas¹⁷¹ en la que la primera sería la esteticista y pre-modernista, de tinte naturalista e influida por Fortuny y el gusto por lo japonés que tanto fervor causó en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Una fase de gusto estilizador en las formas vegetales heredadas del arte gótico y el organicismo de la arquitectura del hierro y el vidrio, liderada por maestros como Josep Lluís Pellicer, Pedro Eriz, Joan Pascó o Apelles Mestres. Seguida por otra fase propiamente modernista, bien representada en las figuras de Riquer, Gual, Triadó, Bonnin, Utrillo, Pichot, Renart, Pascó, Josep María Xiró o Gaspar Camps. Todos ellos artistas muy cercanos al prerrafaelismo, al japonismo y a los maestros franceses, con más o menos personalidad y entre los que bien podríamos incluir a Varela como vocero según mi opinión fuera de Cataluña. Tras esta etapa vendría la del dominio de la escuela realista sintética, enormemente prolija en la creación de carteles e ilustraciones para libros y revistas, con Ramón Casas a la cabeza, artista muy próximo al realismo sintético de un Steinlen o un Forain así como también a otros autores tales como Mas i Fontdevila, Jaume Pahissa o Ricard Opisso. Artistas en los que el verismo quedaría en un segundo plano a favor de la integración entre texto e imagen, plasmando lo misterioso y poético gracias a un maridaje perfecto entre ilustrador y escritor a nivel sensible e intelectual, donde la plana era un todo donde el artista no sólo ilustraba sino que decoraba. El libro o la publicación era de alguna manera un campo en el que experimentar e ilustrar al modo en que Maurice Denis entendía al señalar que “un libro tiene que ser el trabajo de decoración y no un vehículo neutro de transmisión de un texto”. El tránsito hacia el *noucentisme* por su parte vendría

¹⁷¹ Ballester Trenc, Eliseu, *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977, citando a Cirici Pellicer, Alexandre en “Un període par estudiant: l'esteticisme” en *Serra d'or*, año XV, nº165, 15-6-1973.

de la mano de nombres como los de Ismael Smith, Junceda, Apa, Figuerola, Torné Esquiús, Junoy...

Al margen de los libros y las revistas otros focos de desarrollo para el modernismo catalán serían la encuadernación, los exlibris, el cartel (a través de sus múltiples variantes), la ilustración de partituras musicales (una tipología ilustrativa que también frecuentó Varela) o los pequeños impresos y postales. Todo un conjunto inspirado por el mismo objetivo que no fue otro que el de la innovación, a la manera de lo que se hacía en el norte de Europa, rompiendo con las reglas del eclecticismo para abrir las puertas a la creatividad y que con el resurgir de la bibliofilia iría ganando cada vez más en sobriedad y equilibrio; lo que con el tiempo desembocaría en el *noucentisme* y las primeras experiencias post-modernistas más centradas ya en plasmar un realismo más profundo de la realidad y en dotar a la pintura de un “expresionismo” que marginase los excesos decorativos. Indudablemente esa efervescencia universal que salpicaría a todos los estamentos sociales catalanes tan sólo aquí sintonizaría de pleno con el sentir independentista del momento, liderado por una burguesía muy preparada lo que ayudaría a la calidad y enriquecimiento del estilo. A diferencia de lo que ocurriría en otras regiones...

En ese sentido resulta muy interesante también el artículo del mismo autor “El Modernismo en las Artes Gráficas en España, particularmente en Aragón”¹⁷², donde a pesar de reconocer que a nivel nacional sus conocimientos son menores que en el caso catalán, explicaría el desarrollo de las artes gráficas también mediante los progresos técnicos e industrialización lo que propiciaría entre otras cosas la creación de fundiciones muy relevantes no sólo en Cataluña sino también en Madrid como las de Rey, Bosch y Cía, Gans y alguna más. Lógicamente la llegada del fotograbado a finales del siglo XIX y de las tricomías y cuatricomías ayudaría al auge de la ilustración quedando las antiguas técnicas aparcadas.

En el caso madrileño, para Trenc Ballester el modernismo vendría indefectiblemente de la mano de la comentada publicación madrileña *Madrid Cómic* en torno a 1898. La presencia en la capital de artistas catalanes como Bonnín, Casas, Gosé y otros como Ricardo Marín Llovet autor de las ilustraciones modernistas del libro de Gregorio

¹⁷² Trenc Ballester, Eliseu “El Modernismo en las Artes Gráficas en España, particularmente en Aragón”, en *Argensola: Revista de Ciencias Sociales de Estudios Altoaragoneses*, nº114, 2004.

Martínez Sierra *Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhard*, sería un elemento indispensable para explicar el arraigo del estilo en Madrid y en artistas concretos como en Varela.

Sin duda como acertadamente comentaba el autor, la irrupción del gusto prerrafaelita y del *Art Nouveau* en 1896 en *Blanco y Negro* de la mano de José Arijá y Chiorino significaría el pistoletazo definitivo para ese fervor que a partir de 1899 desarrollaría como ninguno nuestro artista en la misma revista y en otras similares. En Madrid la convivencia de estilos no conocería cortapisa entiendo yo si lo comparamos con Cataluña habida cuenta del carácter decorativo y cosmopolita que tendría el modernismo madrileño. Sin estar atado a tribulaciones ideológicas ni tradicionales que impidieran el equilibrio entre el realismo, costumbrismo y modernismo. Como resulta evidente en este trabajo la figura de Eulogio Varela lideraría esta corriente con sus obras no sólo para la revista de Luca de Tena sino también para otras como la *Revista Moderna* en abril-mayo de 1899, la *Revista de fotografía*, *La Ilustración española y Americana*, *Madrid Cómico*, *Renacimiento Latino*, y muy posiblemente *Helios*. No en vano para Trenc Ballester, Varela fue la “gran figura del grafismo modernista” en España¹⁷³, cuestión en la que estoy completamente de acuerdo.

En el caso de Aragón que sería el otro foco a estudiar por el autor, ese eclecticismo comentado sería también la nota común en artistas como Ángel Díaz Domínguez, Dionisio Lasuén o Ricardo Magdalena. Sin embargo el modernismo gráfico aragonés calaría principalmente de las manos de Galiay Sarañana (médico, ilustrador y colaborador ocasional de *Blanco y Negro*) con sus almanaques, dibujos y postales, la herencia de Marcelino de Unceta, la mano del impresor Mariano Escar, el litógrafo y dibujante de exlibris Manuel Marín Benzo, los pintores Félix Lafuente y el nombrado Ángel Díaz o las del crítico José Valenzuela de la Rosa (el caso particular de Galiay lo veremos más adelante a través de otro trabajo del mismo autor).

El género del cartel sería otra de las bases en las que a diferencia del ámbito catalán (donde este conocería dos vertientes, una decorativa en la línea de Mucha y Camps y otra más sintética en el trazo, de composiciones más sencillas con gran ascendente nipón), en la capital reinaría el eclecticismo de estilos, con el tema festivo o publicitario como gran reclamo; tales serían los casos de Díaz Huertas o del mismo Varela. En Aragón por otra parte, la temática taurina se impondría en autores como los citados

¹⁷³ Ibidem, citándose así mismo en “La modernité de l’image ou une image de Modernité?” en *Le projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, París, Université Paris & Vincennes-Saint Denis, 2001.

Ángel Díaz Domínguez o Galiay así como en los de Rafael Aguado, o los de los modernistas Llanas y Aguado o Julio García Condo; poco bagaje modernista sin embargo ante el predominio costumbrista, folclórico y regional.

Indudablemente el gran núcleo del cartel en España seguiría siendo Cataluña donde el aumento de este género vendría de la mano de los de tipo comercial, ilustrados en revistas y en programas para teatros y óperas como los del Liceo barcelonés. Sería cómo no Ramón Casas el que introduciría el anuncio comercial en contraportadas y páginas interiores de revistas como *Pel & Ploma* y *Els Quatre Gats*, con un enorme acervo artístico que iría desapareciendo en pos de un valor tipográfico más evidente gracias a las policromías, fileterías ornamentales y vegetales, iniciales adornadas o el uso de los tipos góticos y grotescos. La *Revista Ibérica del exlibris* sería un buen ejemplo también con sus anuncios en los que la mujer a través de un refinado erotismo era usada como reclamo casi siempre de empresas del ámbito de las artes gráficas o de las artes industriales.

Otro buen referente derivado de los carteles serían los pequeños impresos que favorecerían una mayor llegada a todos los ámbitos sociales en forma de tarjetas comerciales y de visita, felicitaciones, programas de conciertos, de óperas, teatro, circo, invitaciones, catálogos, comuniones, misas, calendarios, menús, facturas, membretes, estampas de naipes, etiquetas, marcas, y otros. Todos con uso de tipografías góticas o grotesca fantasía y viñetas decorativas o con alegorías como muchas de las de Varela, Riquer o Casas. Para Trenc Ballester en esta modalidad la pionera sería Madrid gracias al poderío del taller de fototipia de Hauser y Menet, fotógrafos y editores.

Así pues el autor seguiría manteniendo su teoría acerca de un origen para el modernismo catalán en las artes gráficas cercano al *aesthetic movement* británico para desembocar en otro periodo plenamente decorativo y modernista, cuestiones que tanto en Madrid como en este caso en Aragón no seguirían exactamente estas directrices a causa del enorme peso del costumbrismo y el eclecticismo así como de la entrada tardía de la modernidad en el caso de la capital a pesar de algunas honrosas excepciones.

Como vemos los primeros historiadores nacionales del modernismo apostarían por revalorizar el papel decisivo que en su conjunto las artes gráficas tendrían en el desarrollo de la estética modernista y sus múltiples derivaciones. En ese sentido la revista ilustrada principalmente en Cataluña y Madrid se convertiría en la base sobre la que construir ese proyecto universal por el que se apostaba a nivel artístico, pero

siempre dentro de ese conjunto ligado a la ilustración y el desarrollo industrial y técnico. El cartel como exponente visual del modelo de vida burgués, su ocio y sus actividades económicas punteras como sería el caso del comercio y la publicidad, fue también valorado en la misma medida al menos que las publicaciones o los libros ilustrados.

Me gustaría en este punto destacar no sólo la obra de la ya nombrada Lily Litvak sino también la de una de las pocas fuentes a las que recurrir cuando se trata de Eulogio Varela, siendo además una gran conocedora del mundo de las artes gráficas durante el modernismo. Me refiero a la profesora Sagrario Aznar Almazán, quien en la década del 90 llevaría a cabo varios artículos y obras centradas en el poder de las revistas ilustradas y el cartel en la época modernista. Un buen ejemplo es su artículo titulado “Carteles y cartelistas” publicado en *Espacio, Tiempo y Forma* ¹⁷⁴, donde valoraría el cartel y las revistas ilustradas como el fruto del desarrollo de la sociedad de consumo y la industria, siendo la publicidad la gran promotora de un objetivo final que es lógicamente la venta, por encima de los envoltorios estéticos y morales en los que vaya presentado el producto. La publicidad siempre ha estado y está por encima de cualquier emoción estética o moral, la utiliza como arma de seducción pero la desdén al final del proceso al conseguir su objetivo esencial como valora a menudo Jaime Brihuela.

Para este fin la publicidad se valdría de dos lenguajes, uno icónico y otro literario, sencillos y directos, para lograr un mensaje a su vez eficaz, comunicativo y decorativo.¹⁷⁵ De esta manera el gusto del artista modernista del cartel se amoldaría al gusto de la gran masa con algunas excepciones, como en los casos de Lautrec o de Chéret quienes en su obra solían con frecuencia introducir matices “expresionistas” muy particulares, que confrontaban con aquel otro estilo “más preciosista y abigarrado” de Alfons Mucha que afianzaría el *Art Nouveau* en el cartel. La consecuencia inmediata sería la proliferación de un grafismo intenso como valora la autora que pronto se convertiría en la seña de identidad del *Art Nouveau* y que en España se mantendría en ocasiones como iremos viendo Varela.

A partir de finales de la primera década del siglo XX, ese grafismo violento de trazo y perfiles, de insondable planitud iría dando paso a un gusto más esquemático gracias

¹⁷⁴ Aznar Almazán, Sagrario, “Carteles y cartelistas”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t.4, 1991.

¹⁷⁵ Ibidem, citando a Dorfles, Gillo, *Naturaleza y Artificio*, 1972.

entendiendo a una transición que evolucionaría hacia la sencillez y esquematismo del *Art Decó*. Fueron varios los maestros del cartel modernista quienes coquetearon con la abstracción y la simplicidad formal hasta alcanzar casi por sorpresa lo que sería la novedad, como en el caso del propio Varela o Juan Gris. Sintonizando con las nuevas corrientes que provenían de París a través de Capiello y los dibujos o anuncios publicados en la *Revue Blanche* de Paul Colin. Esa misma modernidad aplicada al lenguaje visual de lo que ya era la vanguardia sería seguida por muchos hasta sus últimas consecuencias como en el caso de Cassandre, tan al hilo de un lenguaje cada vez menos personal y expresivo como el del Cubismo, Futurismo o Constructivismo.

En España para Sagrario Aznar el verdadero promotor del cartel en el siglo XIX sería Francisco Ortego Vereda al que seguirían en innúmeros concursos de carteles grandes nombres como los de Ramón Casas, Alberti, Cecilio Plá, José Mongrell, Gaspar Camps, Riquer, Triadó, Verger, Cardona, Bertuchi, Salvador Bartolozzi, Federico Ribas, Eulogio Varela y ya en el siglo XX el gran Rafael Penagos y Zalabardo discípulo también como Varela de Emilio Sala y de Muñoz Degrain. Penagos sería el máximo representante de la edad de oro del cartel en Madrid, tan vinculado a editoriales como Calleja, instituciones como el Círculo de Bellas Artes o firmas comerciales como *Gal* o *Floralia*. La maestría de Bartolozzi, Ribas y Penagos sobresaldría durante la segunda década del siglo XX oscureciendo a otros como Varela de Seijas, Moya del Pino o Echea.

Madrid gracias a sus carteles y la percepción de la vida que en ellos quedaba plasmada se mostraba como bien señala la autora como una “metrópoli moderna” en la línea imaginaria de Nueva York o París a pesar de no contar con un lenguaje modernista autóctono como en el caso de Cataluña. Por lo tanto en la capital esa unión entre arte, industria y comercio liderada por la burguesía tendría un valor enorme gracias al cartel y a los numerosos concursos que tendrían lugar por aquel entonces. De alguna manera como señala Eva Quintas Froufe en su artículo “Origen y proliferación de los concursos de carteles a principios del siglo XX: el concurso de la perfumería Gal”¹⁷⁶, la misma evolución de la publicidad vino de la mano de la progresión y proliferación de estos certámenes que a menudo solían incluir no sólo carteles sino también fotografías o planas. Los grandes clientes de estos concursos serían normalmente las casas de

¹⁷⁶ Quintas Froufe, Eva “Origen y proliferación de los concursos de carteles a principios del siglo XX: el concurso de la perfumería Gal” en *Área Abierta*, nº21, nov.2008, Universidad de Vigo.

cosmética y perfumería así como las principales interesadas en aparecer en revistas gráficas que a su vez competían entre ellas.

De esa manera el cartel era portador de una impronta publicitaria pero también de una imagen estética y cultural, de ahí que democratizara el plano estético para ponerlo en aras de cualquier tipo de público como señalaría el autor y coleccionista Jordi Carulla¹⁷⁷ al comentar que “el cartel más que ninguna otra vertiente artística, tuvo la doble característica de ejercer un impacto en la sociedad al mismo tiempo que la reflejaba”. Así pues las funciones del cartel a principios del siglo XX serían la de popularizar el arte, democratizar la manera en que la sociedad asume lo artístico, desarrollar la sociedad de consumo así como la de ayudar a la incorporación del ocio a la vida cotidiana.

El mismo José Francés (o Silvio Lago) en 1918 subrayaría que en un cartel se lograba “un conjunto armónico y bello”, es decir que aún a principios de siglo la voluntad artística y estética en la publicidad tenía una presencia decisiva aunque no exclusiva¹⁷⁸.

Los concursos de carteles aunarían de esa forma el interés económico y la calidad artística con un objetivo mercantil disfrazado de un lenguaje visual simple, original y directo¹⁷⁹, lo que para los anunciantes era también visto como un negocio ya que contaban con los derechos de explotación de numerosas obras de arte, así como para los artistas que ganaban en popularidad y encargos. Ligar modernismo y desarrollo del cartel es algo que todos los autores reseñan, siendo una relación recíproca en la que ambas partes ganarían¹⁸⁰. En resumen y al margen de la importancia que el cartel y la ilustración gráfica en libros y revistas tendrían en el desarrollo de la estética modernista en España y más concretamente en Cataluña y Madrid, habrían de ser considerados como una clara muestra de la preparación técnica y artística de los artistas españoles del momento, a la vez que los emparentaba con la inmensa producción internacional.

¹⁷⁷ Ibidem, citando a Jordi Carulla, Arnau, *La publicidad en 2000 carteles*, Postermil, vol.I, Barcelona, 1998.

¹⁷⁸ Ibidem, citando a Lago, Silvio “Arte decorativo: un concurso de carteles” en *La Esfera*, nº213, Madrid, 26-1-1918.

¹⁷⁹ Ibidem, en alusión a Sánchez Guzmán, José Ramón, “La comunicación comercial a través del cartel”, en *100 años del cartel español. Publicidad comercial (1875-1975)*, Ayuntamiento de Madrid y Cámara de Comercio e Industria, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1985.

¹⁸⁰ Ibidem, Pérez Ruiz, Miguel Ángel, *La publicidad en España: anunciantes, agencias y medios, 1850-1950*, Editorial Fragua, Madrid, 2001.

El valor de las artes gráficas en España, su conexión con la obra de Eulogio Varela Sartorio y su propia situación en este periodo de tiempo será así el asunto a tratar antes de profundizar en la obra gráfica de nuestro artista.

Las artes gráficas, el conjunto de las artes decorativas o menores, como hemos ido viendo conocerían un primer momento proto-modernista con reivindicación de lo artesanal en relación con las ideas de Domènech i Montaner o Gallisa en Cataluña, otro marcado por el renacimiento de lo medieval y el gusto goticista de Puig i Cadafalch y un último a principios del XX definida por la obra de Gaudí y mostrada en la Exposición de Artes Decorativas de Turín en 1902. Estos sucesos influirían de manera directa, a partir de esa comunión entre artesanía e industria a la que se alistaría la burguesía y artistas como Domènech en sus *Els Castells dels Tres Dragons* y sobre todo en lo que concierne a las artes gráficas mediante Riquer y su espíritu inglés. La comunidad de artesanos de Morris también calaría entonces en Cataluña de mano de Gallisa, preludiando lo que en los 90 sería un gran cambio en el terreno de la tipografía y las artes gráficas a partir de personajes como Canibell y sus letras góticas, Guanyabens en la imprenta *L'Avenç* y la obra del citado Riquer (1856-1920, gran inspirador de la obra de Varela), artista de un esteticismo británico que acabaría por popularizarse a través del *noucentisme* y de artistas como Apel·les Mestres (1854-1936).

Durante el pleno modernismo, como había venido sucediendo como vimos ya en arquitectura, lo gótico se implantaría decisivamente en las artes gráficas (también en orfebrería, joyería, cerámica, vitral y pavimento hidráulico) como entendía Eliseu Trenc Ballester¹⁸¹. En Cataluña y creo que de forma extensible a otras regiones serían las artes gráficas las grandes encargadas de difundir el gusto modernista, a partir de revistas como *Pel i Ploma*, *Luz*, *Els Quatre Gats*, *Hispania*, *Álbum Salón*, u *Hojas selectas*, sin olvidar los anteriormente analizados concursos de carteles como el del año del Mono de 1898, el de la Caja de Previsión y Socorro, los cigarrillos París a través de artistas como Casas, Rusiñol, Gosé, Gual, Utrillo, o Gaspar Camps.

El exlibris sería otra de las grandes vías en los casos de Riquer, Renart, Llongueras o Triadó, sumidos en lo medievalizante, principalmente entre 1903 y 1906 a partir de la *Revista Ibérica de Exlibris* fundada por Ramón Miguel y Planes. Desde 1897 y 1908 las

¹⁸¹Trenc Ballester, Eliseu, *Las artes gráficas...*, opus cit, p.249.

nacionales como vimos incluirían la sección de Artes Decorativas, lo que ayudó a su vez a la entrada en Madrid del modernismo vía artes decorativas, sería entonces cuando muchos de los artistas gráficos del momento se erigirían además en grandes diseñadores como el propio Varela, Joan Pascó, Adrià Gual (1868-1955), Cecilio Plá (1860-1934), Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932), Méndez Bringa (1868-1933) o Emilio Sala (1850-1910). La ilustración vertía desde aquel instante la perpetua fiesta modernista, en libros y revistas, mediante estos pintores y maestros de la ilustración, insuflando un ansía por dibujar en España como nunca antes, de ahí la abundancia de estos exlibris.

En la ilustración lo artificioso como epítome de modernidad sí calaría a diferencia de la pintura, a raíz del conocimiento de las revistas ilustradas extranjeras que a su vez permitieron el hallazgo de los estilos pictóricos que se daban fuera. Siendo por lo tanto el campo de lo gráfico el que directamente más aportaría al modernismo y su difusión.

Varela sería en este sentido uno de los más destacados, “hombre y artista admirable, autor de verdaderas montañas de complicadas, pacientes y prodigiosas orlas” como señalaba Jaime Balleste¹⁸² sería un:

Estudioso de libros y publicaciones europeas especializadas, frecuente en los talleres de arte decorativo y en esporádicos viajes a París donde admiraría a Mucha principalmente como prueban la fisonomía de sus figuras. En Blanco y Negro su actividad en ese sentido sería ingente, diseñando las orlas, los rótulos y los colofones de la revista, sus viñetas, planas, portadas a color, tapas para la encuadernación, etc. Con un gran barroquismo y preciosismo que definiría a toda la escuela de Madrid, un sentido ornamental modernista que compartiría con Gris

Junto a este último en concreto hacia 1906 (lo que pudo ser la causa según mi opinión del envío de los dibujos de este a la revista para ilustrar *La conquista del pan* y la obra de Santos Chocano *Alma América*).

¹⁸² Ibidem, recogido en la obra de Trenc Ballester.

También se codearía con escritores, poetas y ensayistas lo que le serviría para convertirse en un referente ineludible en el mundo gráfico madrileño a partir de su estudio de Artes Gráficas compartido como ya comenté con Xaudaró y que se dedicó a todo tipo de labor impresa.

En torno a 1900 Varela se manifestaba como el gran artífice de la ilustración gráfica madrileña y uno de los más ciertos e importantes voceros de la modernidad gráfica europea en la capital y por ende también en uno de los grandes impulsores de las artes gráficas en el país. Tras pasar eso sí por publicaciones tan relevantes como la *Revista Moderna* (con portadas en los números 111 y 114, 14 de abril y 5 de mayo de 9) según los datos de Brasas Egido y *Blanco y Negro*. De abril de 1899 datarían las primeras ilustraciones para esta última de manera esporádica hasta 1901 y continua después, aunque su nombre como indica Brasas Egido no figurara aún entre la nómina de redactores artísticos de la revista, como sí lo hacían por otra parte los de Blanco Coris, Arija, Díaz Huertas, Méndez Bringa, y Xaudaró.

Así el 1 de abril de 1899 aparecía su primer dibujo para la publicación de Luca de Tena *El criado del centurión* publicado en el número 413 dedicado a la Semana de Pasión. El segundo lo haría en el número 421, del 27 de mayo de 1899, a partir de una plana realista titulada *Madrid religioso: primera Comunión*. La primera portada en la que usó del color sería la llamada *Lirios* del número 424 del 17 de junio de 1899 alegoría femenina y floral que formaba parte de *Hortensias, Amapolas, Malvas y Rosas*. El primer dibujo a color, plenamente modernista sería el que acompañaba al texto de Enrique de la Vega *La cabeza y el corazón. Diálogos*, del número 437 del 16 de septiembre de 1899. A principios del siglo XX sin embargo aún elaboraba portadas no modernistas como *La estufa de antaño* del número 456, del 27 de enero de 1900, bajo el estilo costumbrista en la línea de Sala.

Ya con el precioso Almanaque de 1900 junto a Arija y Chiorino, adoptaría el modelo pleno del *Art Nouveau* bajo una serie de dibujos modernistas con el título de *Las flores*, una por cada mes del año, en total doce, además durante este mismo año realizaría las tapas del volumen de aquel año que se utilizarían hasta 1904. Sus grecas, orlas y figuras se hacían cada vez más comunes en la revista, marcando el lado opuesto al realismo de Bringa, con portadas realizadas a tinta china, coloreadas a pastel o pintadas al gouache con fondos plateados o púrpuras. Sus juegos geométricos y ornamentales demostraban

su fuerza y ritmo de trazo, tanto de los que lograron ver la luz como de aquellos que junto a acuarelas, temperas, y estudios de plantas dejaría inéditos. Su inspiración catalana no le obligó sin embargo a mimetizar la producción catalana, sino que crearía un estilo particular heredero de Riquer, Mucha y sus mujeres simbólicas y el ascendente de Juan Gris con el que colaboraría en los números 786 y 803 de *Blanco y Negro*. Con esta fecunda producción en la casa alcanzaría el grado de confeccionador como comentamos, que ostentaría hasta su jubilación.

Como buen modernista compartió muchos de los asuntos sobre los que discerniría Sagrario Aznar en alguno de sus artículos, presentándose como un demiurgo de paraísos artificiales, de fugacidad, esteticismo y decorativismo dentro de una integridad única en España. Así la mujer y lo eterno femenino serían como profundizaremos más adelante uno de sus motivos más propicios, donde esta aparecía ligada a las flores, mariposas, cisnes, pavos reales, chales vaporosos, túnicas ondulantes, en sintonía con el prerrafaelismo quizás más evidente de Chiorino. Sin embargo sus mujeres carecían de melancolía, para adoptar una definición más poética y vitalista, sensualista, envueltas en velos danzando en torno a paisajes versallescós. Plenas de sofisticación, sensualidad y esteticismo donde ocasionalmente se metamorfoseaban en ninfas, diosas olímpicas, musas, ángeles, sirenas, genios, amorcillos y demonios, acompañados de alegorías en torno a las Bellas Artes, el Teatro, la Justicia, la fotografía, la imprenta y las instituciones. Muy vinculadas a la literatura de un Marquina, Rueda o Villaespesa que a veces le llevaban hacia lo maldito y fúnebre, e incluso hacia lo oculto donde eran usuales las guadañas, los instrumentos musicales, las danzas medievales de la muerte y una iconografía cristiana que compartiría a su vez páginas con el paso del tiempo, la personificación de las Horas, Días y Noches, la Luz y las Tinieblas.

A pesar de todo Varela huiría del Romanticismo en pos de una modernidad cosmopolita y francesa, a la par que de ese prerrafaelismo inglés que al mismo tiempo le abriría la puerta de lo neo-gótico como en Morris o en el trovadoresco Grasset. También como Arija, recuperaría el “revival celta” en relación a la miniatura irlandesa y al “estilo dragones” vikingo, de cariz asimétrico y a lo *wagneriano* que compartía con otros como Josep Mestres Cabanes, Martí Teixidor o Rogelio de Egusquiza y escritores de los que ilustraría poemas como Darío en *Lohengrin* y *Parsifal*. En un linealismo que Brasas Egido vincula a Franz Stassen en Alemania y un acento trovadoresco que Francisco Nieva recordaba al matizar que “En sus dibujos casi siempre había princesas

melisendas con trenzas de maroma y caballeros de marfil enfundados en corazas de bronce”. Las mujeres venecianas y los músicos de laúd con pajes y donceles o monjes eran sin duda en el artista andaluz un verdadero síntoma de aquello.

Otra influencia decisiva que como en los otros casos haría de Varela uno de los grandes portavoces de la modernidad gráfica internacional en Madrid, sería el japonismo que se pondría de moda en las revistas a través de Walter Crane y la *Histoire des Quatre fils d'Aymon* de 1883 de Grasset.

Ese carácter lineal lo definiría como a Xaudaró en cierta medida, unido a las sinuosidades de las formas naturales que a causa de su vocación botánica le insuflaría una gran dosis de inspiración, como reconocía el artista portuense al declarar:

Las cristalizaciones de algunos minerales, las agrupaciones de las flores de ciertas plantas, la forma y distribución de los elementos de que están constituidas estas mismas flores, las variadísimas formas de hojas, tallos, y estípulas de todos los vegetales, así como otros muchos elementos naturales cuyo estudio nos proporciona constantemente admirables sensaciones de arte y una inmensa e inextinguible fuente de inspiración.
(*Temas de composición decorativa*, Espasa-Calpe, 1934).

Fundamentos que predicaría en el arabesco constante de lirios, yedras, siemprevivas, nenúfares, margaritas, cardos, hojas trepadoras sacadas muchas de *La Plante et ses Applications Ornamentales* de Grasset (1899).

Otro punto de incursión profesional de Varela y de difusión y valoración de lo gráfico para el resto de artistas sería la caligrafía. Un campo donde Varela se ratificaría en el otro lado del modernismo, a caballo entre el arte y la industria. En este punto después de aquella infravaloración de las artes decorativas en España, gracias a la labor de autores como el nuestro se crearían la Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas que refrendaban su valor en el panorama plástico nacional. Además como artista decorativista, Varela de nuevo se mostraría polivalente, no sólo ejerciendo de calígrafo experimentado sino de decorador de murales, telas, muebles, vidrieras (donde su relación con los Maumejean sería básica), papeles pintados, joyería, cerámicas y demás,

otorgando a esos proyectos una singularización más evidente que en las obras de un Adriá Gual o Pascó según Brasas Egido.

Como testimonio valgan sus obras incluidas en la sección *La mujer y la casa* sobre diseños de piezas modernistas. En ese sentido el autor gaditano, creyó en la renovación de estas artes desde un punto de vista práctico, en una línea que evocaba de lejos aquel otro modernismo racionalista de Muthesius en arquitectura o de la futura Bauhaus posterior a Weimar. De ahí que estudiara numerosa bibliografía y viajara a París, conociera a los Maumejean como dijimos, abriera su propio taller junto a Xaudaró y a la postre otro de manera ya personal en el número 7 de la calle Diego de León de Madrid, donde las tarjetas de visita dejaban ya claro la personalidad del proyecto y su artífice: “Eulogio Varela y Cía. Proyectos de decoración exterior e interior en todos los estilos. Carteles, Programas, Menús y toda clase de trabajos relacionados con las Artes Gráficas, 7, Diego de León. Madrid”.

La gran cantidad de bocetos que realizaría en todo tipo de técnicas, sería el grueso de su *Álbum de cien proyectos varios* que le permitiría alcanzar la 1ª Medalla en la Exposición nacional de Bellas Artes de 1908, sacados muchos de ellos de los apuntes que publicaría en la sección *La casa moderna* desde el número 481 del 22 de julio de 1900. Allí aparecían joyas, broches, pernetes, pulseras, alfileres, espejos de mano, aparadores, jarrones, hierros forjados, *panneaux*, secretarias, muebles, lámparas, porcelanas, o sus acuarelas para los Maumejean sobre vidrieras modernistas como reseña Brasas Egido. Proyectos que daban crédito a esa denominación de Ramón Faraldo cuando hablaba de Varela como un compendio de “Todas las artes en un solo artista”, o a la que se publicaría en *Trazos. ADE, Boletín informativo de la Asociación de Dibujantes Españoles*, a su muerte:

*Eulogio Varela (1868-1955). En recuerdo al morir,
sus obras por Frutos Aragoneses/ En orlas, pasionarias,
lirios, siemprevivas, claveles, yedras, rodeaban los
marcos de versos, poemas, retratos, trazos musicales, y
daban “empaque a artículos y almanaques”. Sus*

*caligrafías sugerían un mundo poético y encantador, fue
un trabajador incansable...*¹⁸³

Sería pues uno de los maestros modernistas que recibiría la responsabilidad de enaltecer las artes del ornato a las puertas del siglo XX en España, desde la capital donde conseguiría una equiparación en su terreno al menos con respecto a Barcelona. Sin olvidar por ello la labor de la propia *Blanco y Negro* y su misma formación como cartelista que le llevó a obtener gran reconocimiento en el concurso del Anís del Mono de la Casa Bosch, primer galardón en el del baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1904 o el mismo premio en el de las Ferias y Fiestas de Santander de 1909; o como exlibrista.

Todo ello lo llevaría a cabo desde una obra de arte bien hecha, a la manera *d'orsiana*, incluyendo también ese ápice de contradicción arte-industria, pues mientras por un lado gustaba de aquellas languideces y de hallar los símbolos en la naturaleza al modo de Valle-Inclán ensalzando “la nube, las mariposas, las flores, en el latiguillo de las cintas volando en el aire...” como señalaba Arniz Sanz¹⁸⁴; aunando pintura e ilustración, también indagaba en lo industrial de lo gráfico a pesar de que este autor lo margine en sus textos.

Con las exposiciones de Artes Decorativas, Varela y otros compañeros lograrían aquel reconocimiento mínimo que estas artes demandaban, atrayendo las plumas de los críticos como la del omnipresente Ricardo Agrasot¹⁸⁵ y la atención necesaria en colocar las obras y exponerlas a la manera en que se haría desde una proyección privada (ya que el Estado carecía de interés por abordar reformas en el mundo del arte) como la del Círculo de Bellas Artes madrileño.

Así en 1911 por ejemplo según incide este autor la situación de las Artes Decorativas y gráficas iba en ascenso, a pesar de los obstáculos que ponía la Academia de Bellas

¹⁸³ Frutos Aragoneses, “Eulogio Varela” en *Trazos, ADE Boletín informativo de la asociación de dibujantes españoles*, enero-febrero, año IV, nº22, 1956.

¹⁸⁴ Arniz Sanz, Francisco, *Homenaje a Eulogio Varela (1868-1955)*, con motivo del XXV aniversario de su muerte, Fundación Municipal de Cultura, Excmo. Ayuntamiento del Puerto de Santa María, 1980. Un autor Arniz Sanz básico para entender la figura de Varela en todas sus facetas y para cualquiera que desee emprender un trabajo sobre su obra.

¹⁸⁵ Agrasot, Ricardo, “Exposición de Artes Decorativas organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid”, año IV, nº37/38, en *Pequeñas monografías de arte*, Madrid, 1911. Este autor fue sin duda uno de los pioneros en el estudio de las artes decorativas en España y con ello también uno de los primeros “descubridores” de Varela.

Artes y de negarse la esencia artística de estas a principios del siglo XX (obviando la artesanal producción de los grandes monumentos patrios que florecen por la aptitud milenaria de artesanos, vidrieros o tallistas). La crítica sin embargo sí comenzaba a valorarlas a pesar, como comenta Agrasot, de su desconocimiento de técnicas y procedimientos, por lo que su tarea debía de consistir en guiar al público y a los artistas reconociendo el valor expresivo que estas tenían y obviando la eterna distinción entre Bellas Artes y Artes Decorativas. Ya que estas conducen a la armonía geométrica y cromática de manera primordial y por lo tanto cumplían con la búsqueda de la belleza de primera mano. Ahora bien según él a los artistas también les tocaría jugar un papel importante como afirmadores de la pureza y como síntesis válida entre la figura del artesano y el artista. Es decir sin vivir de las glorias pasadas, abriendo el campo a los influjos extranjeros (como nuestro artista) pues desde allí había de venir sin duda la vanguardia, pues su desarrollo en este terreno era mayor, y sobre todo se había de mimar la exposición de estas obras al modo dice él, del Darmstadt alemán. Con el fin de crear una integración entre las obras y el conjunto, aunque por ello se limitara el número de piezas a exponer.

En este sentido Agrasot fue un innovador ya que demandaba una aceptación de las fuentes extranjeras, existentes de por sí siempre en España, por encima de la mojigatería de los “casticistas”, así como poder defender que las Artes Decorativas no debieran limitarse a su faceta práctica sino que deberían intentar aunar aquella con esa otra necesidad intrínseca humana que es la búsqueda de la belleza, sin recurrir a la recuperación arcaica ni desvencijada del pasado, más bien apostando por lo moderno sin complejos de inferioridad con respecto a las Bellas Artes.

Esta cruzada sería apoyada en el territorio gráfico por revistas como la citada *Blanco y Negro* y otras como *La Esfera* o *Papitu*, también a través de los carteles de Apa, Bartolozzi, Vázquez Díaz, y otros que además en la capital contarían con una aceptación de la crítica.

Hacia 1914 se podría decir que el relevo gráfico de la revista de Prensa Española sería asumido por *La Esfera* a partir de un modelo rompedor ya con el modernismo que se apoyaría en artistas como Echea, Barbero, Gamonal, José Zamora, Karikato, Izquierdo Durán, Dhoy, Medina Vera, Sancha, Ramón Manchón, Bujados, Tito, Penagos, Bagaría, Varela de Seijas, Saénz de Tejada, Barradas, Cerezo Vallejo, Blondfiel,

Carles, etc. Penagos sería sin duda uno de los que más arraigado tendría en principio el modernismo aún, así como Manuel Bujados. Con estas aportaciones la clase media española contaba con innovaciones no sólo artísticas sino también sociales y europeas en su propia casa, logrando la cotidianeidad del arte a diferencia de lo que conseguiría la vanguardia, dando el primer paso hacia esa independencia sobre las Bellas Artes que quedaría ratificada con nombres como los de Juan Gris, Leger, Goncharova, la Bauhaus, Larionov, Feininger, Picasso, movimientos como Dada, etc.

En este sentido la colección de Prensa Española fue uno de sus artífices con nuestro autor a la cabeza, (sobre todo desde 1891 hasta 1936 o 1939) a través de un modelo libre y diverso en opciones que chocaría con la ideología ya comentada de la empresa. Las artes gráficas se disponían de ese modo a dar su salto cualitativo más importante, donde no sólo artistas, empresarios o críticos serían ejemplos evidentes de este cambio de rumbo sino también el mecenazgo privado como sería el caso de Lázaro Galdeano.

**IV.BIOGRAFÍA, CRONOLOGÍA Y PARTICIPACIÓN EN EXPOSICIONES
NACIONALES DE BELLAS ARTES DE EULOGIO VARELA SARTORIO.
DATOS BIBLIOGRÁFICOS Y EXPOSITIVOS. PERFIL.**

*Varela Sartorio. ¿Quién se acuerda
de este gaditano, del Puerto de Santa María
nada menos, yacimiento de gentes
quiméricas, poetas, pintores.
Nacer en el Puerto de Santa María viene a ser
como la gracia de un derecho a volar
alto y claro, a cantar hondo y salobre,
a acceder a meridianos prohibidos en general,
aunque es particular, otorgados
al paisaje de aquella que dejó sus isla sola
y de la que se pregunta todavía:
¿quién era y por qué dejó sola la isla?.*

Ramón Faraldo, en “Todas las artes en un solo artista. Eulogio Varela Sartorio, 1868-1955” en *Ya*, 1974.

Eulogio Varela Sartorio nacería el jueves 20 del mes de febrero de 1868 en la localidad gaditana del Puerto de Santa María de Cádiz, tan sólo unos meses antes de la revolución septembrina o del pronunciamiento militar de la Bahía de Cádiz. Hijo de Eulogio Varela Vieites y de Antonia Sartorio Uriarte, fue el segundo de seis hermanos. Dentro de un entorno familiar marcado por la profesión del padre quien cuando Eulogio contaba con pocos años de vida lograría una plaza como contador de fondos, que les obligaría a trasladarse en un principio a Madrid y posteriormente a Valladolid, ciudad en la que Varela descubriría su primera vocación pictórica y en la que alcanzaría sus primeros triunfos. Su familia de orígenes catalanes, gallegos y gaditanos al parecer

decidió empadronar sin embargo a Eulogio en 1869 curiosamente, como aparece inscrito en el acta de empadronamiento que se guarda en el Ayuntamiento de la localidad portuense, cuestión que ha propiciado no pocas confusiones a la hora de reseñar la fecha exacta de nacimiento de Eulogio, que según autores como Francisco Arniz Sanz o José Carlos Brasas Egido se debería a una mera confusión burocrática. Sea como fuere el niño Eulogio Varela vería la luz en una localidad de enorme arraigo artístico (a pesar de que como quedó señalado la estancia del artista allí fue muy corta), en la que también destacarían otros artistas plásticos como Francisco Lameyer y Berenguer (1825-1877), Enrique Ochoa (1891-1978), o los más coetáneos a nosotros Manolo Prieto (1912-1991) y el gran poeta e ilustrador Rafael Alberti (1902-1999).

Sería a partir de su estancia en Valladolid cuando Varela se iniciaría por lo tanto en el mundo artístico, siendo imposible olvidar sin embargo su primera formación en los estudios de Ciencias Naturales que cursaría en la Facultad de Ciencias de aquella localidad (de nuevo se puede apreciar al igual que en otros artistas una primera vocación o en algún caso incluso profesión muy distante del entorno artístico), estudios que abandonaría a causa de una enfermedad que al parecer castigó al joven Varela y a parte de su familia, en concreto a su madre, durante esta época. Enfermedad que obstaculizaría su persistencia en sus estudios y a la postre algún premio y beca ya como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid. No por ello Varela olvidaría su interés por la biología y las formas naturales como se puede apreciar en gran parte de su obra inspirada directamente en motivos florales y vegetales sometidos a un análisis exhaustivo y científico me atrevería a decir.

Partiendo de estos orígenes a continuación trazaremos una línea cronológica en la que la vida y obra de Eulogio Varela queden reseñadas a partir de unas fechas muy concretas en las que además en ocasiones se significará algún cambio de estilo en su obra tanto pictórica como gráfica, así como ciertos eventos que tiene que ver con el objeto de este estudio a saber; la vinculación entre *Blanco y Negro* y el artista portuense.

Cronología.

-1868

Nace Eulogio Varela Sartorio, el jueves 20 de febrero (días antes del septembrino pronunciamiento militar de la bahía de Cádiz), hijo de Eulogio Varela Vieites, natural de la población gerundense de La Escala y Antonia Sartorio Uriarte, natural de Cádiz. Los orígenes familiares se entroncan con Galicia, Cataluña y Cádiz¹⁸⁶

-1883

Llega a Valladolid desde Madrid de niño ya que su padre logra una plaza de contador de fondos.

-1883-84/1884-85

Realiza en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid dos cursos bajo la dirección de José Martí y Monsó donde realiza obras como un *Bodegón* de 1885. Aún en Valladolid obtiene el grado de bachiller con sobresaliente. Simultáneamente ya en 1885 iniciaría sus estudios en la Facultad de Ciencias que tendría que abandonar por contraer el tifus. Durante estos años entra en la Escuela de Bellas Artes dirigida por José Martí y Monsó, participando en alguna exposición colectiva con éxito.

¹⁸⁶ Para los datos biográficos de Eulogio Varela al margen de las entrevistas que he mantenido con su nieta Genoveva Varela, Gonzalo Barba Cardenal cuya abuela era hermana de Varela, el historiador Francisco Arniz Sanz y el catedrático de la Universidad de Valladolid José Carlos Brasas Egido así como con la profesora de la UNED Sagrario Aznar Almazán o las visitas al Archivo Municipal y Ayuntamiento de El Puerto de Santa María de Cádiz y Archivo Municipal de Valladolid, destacaría en un primer lugar la obra del citado José Carlos Brasas Egido, *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro...*, opus cit, p.199, su artículo “Un ilustrador del Modernismo español. Eulogio Varela y Sartorio”, en *Goya*, nº181, 1984 así como su libro *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1982.

El catálogo de la exposición celebrada en la galería Art-Press de Madrid, *Eulogio Varela*, del 12 de noviembre al 4 de diciembre de 1974, la reseña de Torres Miró, Enrique, “Varela Sartorio” en *Enciclopedia Europeo-Americana*, Espasa Calpe, S.A, suplemento de 1955-56, Madrid, 1960, el catálogo de la exposición *El Modernismo en España*, celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid, Dirección General de Bellas Artes en 1969, el artículo de *Blanco y Negro* “Semblanza pictórica de un ilustrador; E.Varela”, recogido en *Espejo de Arte*, nº3264, 23-2-1974, Esteve Botey, Francisco, “Eulogio Varela Sartorio” en *Circular, Asociación de exlibristas de Barcelona*, año V, nº10, diciembre de 1955, “Ha muerto Don Eulogio Varela”, en *ABC*, Actualidad Gráfica, 27-12-1955, el artículo de *ABC* del jueves 8 de enero de 1981 sobre la exposición de El puerto de Santa María de Cádiz “Exposición-homenaje de Eulogio Varela en el Puerto de Santa María” en *Cultura y Sociedad*, la reseña en *ABC* Sevilla de 3 de febrero de 1987, “Artistas andaluces en el recuerdo: Eulogio Varela Sartorio” en *Regionalismo y Arte* de Manuel Olmedo, de Arniz Sanz, Francisco, *Homenaje a Eulogio Varela (1868-1955)*, opus cit, p.262, del mismo autor “Eulogio Varela Sartorio” en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Provincia de Cádiz*, 6 tomos, editado por Cinterco, Caja de Ahorros de Jerez, De Pantorba, Bernardino, , *Historia y crítica de las exposiciones nacionales...*, opus cit, p.83 y AAVV *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, 4 de diciembre de 1992 al 8 de enero de 1993, Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza, de Jesús Urrea “El patrimonio histórico-artístico de la Diputación de Valladolid” en AAVV, Diputación Provincial de Valladolid, 2013.

-1886

Viaja a Madrid para reencontrarse con su familia que se había mudado antes debido a los problemas de salud de su madre (de esta época pueden ser algunos retratos de su hermana).

Sería instado por Martí y Monsó a visitar al prestigioso artista Alejandro Ferrant Fischermans, logrando entrar en su taller (además Ferrant también sería profesor de las Escuelas de Artes e Industrias donde a la postre compartiría magisterio con Varela) como ayudante a la vez que lograría matricularse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En ningún caso rompe con su actividad en Valladolid.

Además envía regularmente obras a Valladolid para ser expuestas, por ejemplo en el certamen de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción en septiembre, con tres obras: *dos estudios de cabezas de hombre y mujer*, y un cuadro de género titulado *Lo que da mi tierra* que conseguiría un primer premio de primera clase

-1887

Vuelve a obtener el mismo galardón en ese certamen con su obra *Berruguete en su estudio*. Lienzo conservado en el Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz.

En octubre le conceden una beca de 2000 pesetas de la Diputación de Valladolid para ampliar estudios en Roma, que no podría disfrutar a causa de una enfermedad¹⁸⁷, como contraprestación la corporación vallisoletana le concede una pequeña beca con la que se instala definitivamente en Madrid concretamente en la calle Claudio Coello número 27, con lo que consigue poder trabajar con comodidad y mandar algún envío reglamentario usualmente, a pesar de ello alterna sus estancias entre Valladolid y la capital.

-1888,

En septiembre presenta para el concurso anual de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid un *Desnudo* y un boceto de *Jesús en el mar con los apóstoles*, ambas

¹⁸⁷ En el periódico *El Norte de Castilla* se relataría aquel hecho el 8 de noviembre de 1887 “Diputación Provincial; en la sesión de comunicación de la Dirección General de Instrucción Pública, por medio de los señores Álvarez y Fransos se pidió una pensión para el hijo del contador de la Diputación Sr. Varela afin de que continúe sus estudios pictóricos en Roma. Este asunto fue origen de un voto particular firmado por el señor Pardo y de una discusión que entretuvo largo tiempo a los señores diputados, pero fue aprobada la pensión a favor del joven Varela y desechado el joven señor Sánchez Santaren que ha obtenido varios premios y reúne además la condición de ser huérfano pobre.”

Además Jesús Urrea en su artículo ya citado “El patrimonio histórico-artístico de la Diputación de Valladolid”, ibidem, a modo de apunte señalaría “Al morir en 1887 el malogrado y joven pintor vallisoletano Arturo Montero y Calvo, que había sido el segundo becado por la Diputación en Roma, pensión que disfrutó desde 1885 (una pensión de 3000 pesetas), sólo había podido disfrutar de la mitad pues la muerte le acortó la mitad. El resto del importe de la pensión que no pudo gozar Montero se pensó en invertir en los estudios de otros artistas: Eulogio Varela, al que se le regateó tal decisión, entre otras cosas por no ser hijo de la provincia, pero no obstante como agradecimiento, entregó a la Diputación en 1889 su obra *En el bosque de las palomas* (al otro en que se pensó invertir la mitad de la pensión dejada por Montero fue el hijo del director del periódico local *El Eco de Castilla*, un tal Casimiro Carabias del que se desconocen los resultados obtenidos con su pensión)”

Aún así Varela lograría la beca que a pesar de todo no podría disfrutar por su enfermedad.

obtuvieron bastantes elogios de la prensa local. El posible que realizara a su vez ciertos óleos¹⁸⁸ como una *Bacanal* y *Un asunto de Bécquer*.

Aprueba cuatro asignaturas todavía en la Facultad de Ciencias con nota de bueno.

- 1889,

Realiza la obra *En el bosque de palomas*.

-1890

Es elegido miembro del jurado de la exposición regional de Valladolid.

Además se presentaría por vez primera a la Exposición Nacional de Bellas Artes en la sección pintura, el 5 de mayo con su obra *Berruguete en su estudio*. Es posible que de este año datara su obra *Fantasia japonesa*, con la que se intuirá un gusto por la japonería que le acompañaría toda su vida.

- 1891

Posible realización de su obra *El baile*. Lienzo conservado en el Museo Municipal del Puerto de Santa María.

-1892

Ya en Madrid con su familia, como discípulo de Alejandro Ferrant se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes con tres lienzos: *En la fuente (costumbres griegas)*, *Estudio* y *En el campo* logrando mención honorífica. Posiblemente de este año sean *En el palco* y *Pensativa*.

A finales de 1892 realiza al fin un breve viaje a Roma para regresar a Madrid unos pocos meses después.

Tiene su primera toma de contacto decisiva con Emilio Sala quien le pide el favor de recoger, armar y presentar su óleo *La expulsión de los judíos*, galardonada con una segunda medalla a la postre en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Se trata de un favor al coincidir en fecha con la estancia de Sala en París.

Gracias a este hecho se entabla una gran amistad por ello y de hecho años después Sala llegaría a hospedarse en la casa de Varela en Madrid y le tomaría como discípulo, amén

¹⁸⁸Brasas Egidio, José Carlos, *Eulogio Varela y la ...*, opus cit, p.199. Según el autor muchos de estos óleos del joven Varela gozarían ya del favor de la crítica local como subraya al rescatar las palabras de Ortega y Rubio, Juan, en *Investigaciones acerca de la historia de Valladolid*, Valladolid, 1887, quien relataba aludiendo a las obras del artista “Hemos pasado largos ratos contemplando estos trabajitos, donde hay tanta frescura en las carnes, tal dominio del dibujo, tanta viveza en los tonos y tanto estudio en los tipos que repitiendo las palabras de la prensa vallisoletana diremos que el señor Varela es una esperanza artística y que bajo la cabeza de este joven se encierra un talento de pintor de primer orden”. Además en alusión a ese *Desnudo* el autor recoge en la página 14 también la cita anónima aparecida en el diario *La Opinión*, el 17-10-1888 “Variedades. El concurso de la Escuela de Bellas Artes” donde se describe como de “ejecución briosa y firme”.

de transmitirle su gusto por el arte decorativo y la ilustración gráfica e incluso sus fuentes de inspiración de artistas como Fortuny, Zamacois, Stevens, Herkomer, Alma Tadema o Puvis de Chavannes.

1893

Pinta un conocido *Autorretrato* y obtiene mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Durante este año Eugène Grasset realiza el cartel para la Exposición Internacional de Madrid lo que pudo servir de inspiración *art nouveau* para Varela y otros.

.-1894

En mayo, logra un sonado triunfo en la VI Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid con *Meditación*, también presenta sus lienzos *Retrato de la señorita A.V.*, *¡No te apenes mujer!*, *Ensueño* y *La novela*.¹⁸⁹ Siendo considerados por la crítica como obras enmarcadas dentro de la “escuela moderna”.

-1895

Vuelve a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes, sección pintura, con tres obras (una de ellas taurina *En el tentadero*), obteniendo de nuevo mención honorífica.

-1896

Expone en la Exposición Internacional de Múnich. Realiza también la decoración del Salón de Bailes del Casino Venatorio de Valladolid sito en la calle de la Constitución, junto a Martí y Monsó, con un programa iconográfico mitológico relacionado con la caza por lo que cosecharía ciertos comentarios laudatorios de la prensa local. Además también presenta su óleo *En mi estudio* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid que la misma crítica vallisoletana trata muy bien, obteniendo buenas críticas de la prensa como en *El eco de Castilla*.

El 20 de febrero contrae matrimonio con Genoveva Hervias Leiva, con la que tendrá cuatro hijos: Eulogio, Gloria, Carlos y Jacinto. La nueva situación económica le obliga a dar clases y alternarlo con su gran pasión: la ilustración gráfica por medio de Emilio Sala.

Trabaja en una revista de arte (se desconoce su nombre) dirigida por el arquitecto Navarro Ledesma y por Félix de la Torre así como también colaboraría para las publicaciones *La Nación* de Buenos Aires, *Revista moderna*, *La Esfera*, *Helios* (esta tan sólo es citada por Bonet gracias a Sala), *Madrid Cómic*, *La Ilustración Española y Americana*, *El liberal*, *Nuevo Mundo*, *La Lidia*, *La lectura dominical*, *Pan y toros*, *La revista de la fotografía*, *Caras y Caretas*, etc.

¹⁸⁹ Ibidem, citando la VI Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes, catálogo ilustrado, Madrid, 1894 y Ortega, G, “Valladolid a fin de siglo. Pintores y escultores”, en *El Liberal*, Valladolid, 20-10-1893.

Durante este tiempo Emilio Sala le toma como discípulo siendo decisivo para el rumbo modernista en Varela y para la producción cartelística de este.

-1897

Varela participa en la convocatoria del concurso para el cartel del Anís del Mono y que ganaría Ramón Casas, siendo Alejandro de Riquer segundo¹⁹⁰.

Posible primer contacto con la obra de Mucha a través de su adaptación en la revista *Luz* de Barcelona, gracias a la obra de Riquer y de Ramón Casas.

Expone en la Exposición Universal de Viena.

-1898/99

Entra a trabajar en *Blanco y Negro* de la mano de Emilio Sala a finales de 1898, (este ya era colaborador de la revista), convirtiéndose en “el dibujante por excelencia de la publicación” según Brasas Egido e iniciándose una colaboración intensa y duradera con la revista más prestigiosa de la época, como dibujante y a la postre confeccionador de la publicación. El mismo autor destaca su ilustración para texto *La cabeza y el corazón. Diálogos*, publicada el 16-9-1899 en *Blanco y Negro*, como punto de partida para su recorrido modernista en la revista.

En esta primera etapa en la revista de Luca de Tena su exceso de barroquismo y su admiración por el *Art Nouveau* lo definen.

También de estos años es posible la realización de una obra para el concurso de la firma Codorniú.

En abril- mayo de 1899 trabaja en la *Revista Moderna*, en los números 111 y 114, del 14 de abril y 5 de mayo de 1899¹⁹¹, realizando las ilustraciones para una edición del libro de Cervantes *El amante liberal* presentada en la Biblioteca Ilustrada en la misma *Revista Moderna*.

-1900

En abril, logra segundo premio en el concurso convocado por *El Liberal* con el cartel *La rotativa de El Liberal*.¹⁹² Además al parecer obtiene un segundo premio también en el concurso de carteles del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

¹⁹⁰ Faraldo, Ramón, en “Todas las artes en un solo artista. Eulogio Varela Sartorio 1868-1968” en *Ya*, 14-XII-1974, nos da una pista sobre el hecho de que el tercer premio recayera en Varela al comentar “Me olvidaba., ¿Y ese tercer premio que le otorga la productora de Anís del Mono no trasciende a vileta vieja y a trabajador a destajo?”...

¹⁹¹ Brasas Egido, José Carlos, , *Eulogio Varela y la Ilustración...* opus cit, p.199

¹⁹² Este evento aparecería mencionado tanto en *Madrid Cómic*, el 7-4-1900, año II, número 27, como en la propia *Blanco y Negro*, 7-4-1900, nº466, donde se menciona que bajo el lema “La rotativa de El Liberal” los artistas José Mongrell y Eulogio Varela alcanzaron primer y segundo premio sucesivamente.

Se convierte de lleno en uno de los colaboradores más prolijos de la revista de Luca de Tena.¹⁹³

Realiza el cartel-dietario para el taller de artes gráficas de Julián Palacios a la manera de Alfons Mucha actualmente propiedad de Jordi Carulla.

Posible viaje a París a la Exposición Universal, allí admira los repertorios decorativos de Grasset con sus alegorías primaverales de jóvenes ataviadas con gasas y joyas, que solían recoger flores y lirios en cestos, de cabellos semi-recogidos en cintas o diademas, paisajes idílicos junto a un castillo o promontorios clásicos. Repertorios que Grasset plasmaría en muchos tapices y diseños de vidriera.

-1901

Año prolijo. Se le encarga el cartel del carnaval madrileño para el Ayuntamiento de Madrid¹⁹⁴, ya dentro del más puro estilo *Art Nouveau*.

Realiza el cartel para la *Unión Española de Explosivos*, con el motivo de *Santa Bárbara* (acuarela gouache sobre papel, 49x27), destinado a un calendario o almanaque y que finalmente no se publicaría en favor de otro cartel de Arturo Mélida Alinari¹⁹⁵.

Conoce a Picasso al que aconseja sobre el campo de la ilustración gráfica (según Gaya Nuño).

El primer premio estaba dotado con 1000 pesetas y el segundo con 500, el certamen se celebró en los salones del nuevo local del Círculo de Bellas Artes de Madrid contando entre el jurado con Sorolla, Muñoz Degrain y Emilio Sala. En la cita se felicita a “nuestro querido amigo y compañero” Eulogio Varela.

¹⁹³ De hecho a modo de curiosidad Varela es uno de los colaboradores que participaría en las donaciones de juguetes que en enero la revista de Prensa Española llevaría a cabo para los niños pobres como aparece en *Blanco y Negro*, n°453, 6-1-1900. Para autores como Torres Miró, Enrique, en “Varela Sartorio”, opus cit, p.267, Varela trabajaría en *Blanco y Negro* gracias a la mano de Sala “amigo, protector y consejero”, iniciando una colaboración con la publicación “muy superior a cuanto se conocía en España en aquellos tiempos”, lo que restaría lógicamente fuerza a su faceta pictórica para volcarse de pleno en la ilustración gráfica.

¹⁹⁴ Gabaldón, Luis, “El Carnaval de Santo Mauro” en *Blanco y Negro*, n°511, 16-2-1901, se alude al encargo que el Ayuntamiento de Madrid le encarga a Varela, impreso en el taller de Julián Palacios, tratándose de una “alegoría original del Carnaval, en estilo caprichoso modernista”, “impreso en varias tintas, fondo de oro y admirablemente reproducido. Por él merece tantos plácemes el artista como el alcalde, por su acierto e iniciativa en la organización del programa”.

¹⁹⁵ Esta obra como dijimos fue a la postre desechada en favor de otra ilustración de Mélida siendo el dibujo del gaditano a mi entender superior en calidad y fantasía al de Mélida. Destaca el uso de paleta de colores estridentes y vivos en la línea decorativista de sus portadas para *Blanco y Negro*, con posible influjo de Sala. Además la obra se resuelve a través de la planitud y división de la lámina en ventanas. Una principal para la santa, con sus atributos y la típica pose y fisonomía de origen nórdica. A ambos lados de la figura quedan en cartelas nombrados los diferentes productos en los que trabajaba la empresa así como símbolos de su actividad minera y de explosivos. En la franja inferior queda una ventana central para el lote de los meses y en los laterales para símbolos. El superior y el inferior con la dirección de la empresa son resueltos con caligrafía modernista y antigua respectivamente. Está firmada a los pies de la santa.

Colabora con Emilio Sala en la decoración del telón del teatro real encargo de la actriz María Guerrero, también para este teatro realiza un retrato de *Moratín* y otros trabajos decorativos.

Posible colaboración con Emilio Sala también en la decoración del Salón de Baile del Casino de Madrid (según la fuente se habla de Varela o de Cecilio Plá e incluso se retrasa la obra a 1909 que es cuando firma el contrato de la misma Emilio Sala y que acabaría con su fallecimiento en 1910, la tesis más probable es que fuera Plá aunque autores como Esteve Botey, Francisco Arniz o Brasas Egido no dudan en afirmar la colaboración del portuense en esos frisos decorativos del salón).¹⁹⁶

Se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes, sección artes decorativas con *Dibujos y bocetos decorativos* de claro tinte modernista logrando una tercera medalla de bronce.

Durante este año se distanciará de la pintura a nivel profesional para centrarse en la ilustración.

Realiza carteles publicitarios para la Perfumería Inglesa de Madrid.

Se ve influido por el sintetismo estético de la revista *Arte Joven*, imitación de *Pèl & Ploma*, en la línea francesa y catalana.

Dentro de 1901 o 1902 habría que ubicar también varios trabajos gráficos publicitarios como el cartel anunciador de la fábrica de mosaicos de hijos de Miguel Nolla de Valencia, el de la Imprenta Alemana de Madrid o su ilustración frontispicio para anuncio de la obra de Enrique Sá del Rey y Gabriel Ricardo España titulada *Madrid Íntimo*, modelo de un dibujo del mismo Varela reutilizado (algo bastante común en el

¹⁹⁶ En este punto me remito al artículo de María Carmen López Fernández “Pinturas del Salón Real del Casino de Madrid: Emilio Sala y Cecilio Plá”, en *Madrid. Revista de arte, Geografía e Historia*, nº3, Conserjería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2000. Según la autora las colaboraciones entre maestro y discípulo en la decoración de cafés y palacios, fueron constantes siendo este encargo el punto álgido de esa colaboración. El famoso Salón de Baile del Casino de Madrid ya tenía antes de la obra de Sala y Plá una decoración neo-barroca de López Salaberry, acompañada de vidrieras de los Maumejean y lámparas de cristal de La Granja. La decoración del techo incluiría varias alegorías femeninas ideadas por Sala y Plá que simbolizaban los cuatro elementos acompañados de mosaicos con la tierra, el agua, fuego y aire. Además en el resto de la estancia aparecen las cuatro estaciones, con un friso de Benlliure y abajo cuatro lienzos de Romero de Torres, Benedito, Álvarez de Sotomayor y Anselmo Miguel Nieto con las alegorías de La Aurora, el Mediodía, Atardecer y La Noche.

En 1912 los plafones aún estaban inacabados siendo un encargo en principio para Arija como tampoco los que representaban las Horas del Día que se encargaron a cuatro pintores de los que se desconocen sus nombres (¿es posible que alguno de ellos fuera Varela?). Los plafones del techo de Sala y Plá, de corte modernista destacan según la autora por encima del resto. Fue en enero de 1909 cuando se le encargarían a Sala las pinturas, los *panneux* del techo y los cuatro sobrehuecos centrales que no pudo culminar y que hoy incluyen cuatro mosaicos sobre los cuatro elementos de lo que se deduce que el programa iconográfico de Sala tenía en cuenta también los ángeles de Benlliure y los encargos de Arija. En resumen Emilio Sala sólo podría realizar siete de los doce paneles del techo ya que fallecería el 14 de abril de 1910, Cecilio Plá le sustituiría según la autora tanto en sus clases de la Escuela como en las obras del Casino, cobrando al parecer unos horarios modestos que a buen seguro Plá aceptaría como homenaje a su maestro, además el artista valenciano seguiría en parte los bocetos del maestro.

artista gaditano a causa del gran volumen de encargos que tendría en estos años) en *Blanco y Negro*, nº560, del 25 de enero de 1902.

Es muy probable que estos años por su ascendente en Prensa Española y sus enormes conocimientos técnicos Luca de Tena le nombrara confeccionador de *Blanco y Negro*.

- 1902

Comienza a introducir acuarelas y pastel en sus obras para *Blanco y Negro*, además cuando trabaja sobre cartulina usa grafito que de manera muy marcada iba dejando un surco que se aprecia al pasar la tinta a posteriori. Además los motivos iconográficos del norte de Europa son cada vez más frecuentes en sus dibujos así como sus homenajes a los salterios y códices medievales. La cantidad de letreros, rótulos, frontispicios, diseños de viñetas, portarretratos, letras capitales, orlas, portadas a color, diseño de tapas conmemorativas para encuadernación, rúbricas o monogramas y logotipos de Varela en la revistas son cada vez más profusos, quedando muchos de sus letreros para secciones como iconos que se mantendrían durante años más allá de su estancia en la publicación.

- 1903

Sus orlas tan abundantes en las páginas de la publicación de Luca de Tena comienzan a parecer menos barrocas, algo más estilizadas a la vez que sus dibujos están cada vez más influidos por la ilustración germana y anglosajona.

Realiza un cartel para la lucha contra la tuberculosis y posiblemente participa en el concurso de carteles de la firma *Codorniú*, de los que nada se conserva.

-1904

Logra el primer premio del concurso del baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con el cartel titulado *Juventud, arte y locura*, en tinta sobre papel, 1,91 x 1,00 m, institución de la que posiblemente fue vocal y que alberga aún hoy restaurado este precioso cartel y posiblemente más obra gráfica del artista portuense¹⁹⁷. Viaja a menudo a París donde visita varios talleres de arte decorativo y emprende una concienzuda consulta de numerosas publicaciones europeas.

Vuelve a presentarse a la Exposición Nacional de Bellas Artes en la sección artes decorativas, logrando una segunda medalla por su composición *Pinturas y dibujos decorativos*. En este evento presenta también un cartel con la típica mujer *art nouveau* heredero de los de A. Mucha.

¹⁹⁷ La noticia aparece en la propia *Blanco y Negro*, nº665, 30 de enero de 1904, donde se comenta la costumbre del Círculo de Bellas Artes de convocar su baile de máscaras y con ello un concurso de carteles anunciadores. En el caso de la convocatoria de 1904 el primer premio se lo llevó sin partición alguna Varela quien con su cartel *Arte, juventud y locura* era de gran “elegancia y fuerza decorativa”, “cuyos colores son plata y oro sobre blanco, pero bien se ve la gracia y la clásica sencillez de las figuras, en las que no se advierte ni la chocarrería chillona de los carteles vulgares, ni tampoco las exageradas e increíbles dislocaciones en que suelen incurrir los *affichistas* inclinados al modernismo hiperbólico”.

Inicia la factura de obras bajo el influjo wagneriano, posiblemente imbuido por el wagnerianismo de artistas como Darío o Egusquiza y los catalanes como su colega ex librista Adrià Gual.

Tenemos ya noticia de su labor como exlibrista, aunque posiblemente desde finales del siglo XIX ya venía realizando exlibris.

-1905

Logra por oposición-concurso la plaza de ayudante meritorio en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid. Inicia así su labor docente en la que se sintió siempre muy cómodo.

Se trata de una etapa de bonanza en el trabajo con encargos de todo tipo como el de la realización del mapa de la España antigua para el catedrático de arqueología de la Universidad Central que se expondría en Roma.

-1906

Conoce a Juan Gris, Willi Geiger y George Kars quienes le muestran los repertorios de la revista alemana *Jugend* y la obra de Franz Stassen entre otros ilustradores que trabajaban para revistas germanas.

Mantiene su labor como exlibrista en colaboración con varias revistas especializadas de Barcelona (como la *Revista Ibérica del Exlibris*) y de artistas como Alexandre Riquer y Josep Triadó.

Abre su taller de artes gráficas en la calle Hortaleza 130 de Madrid junto a su amigo Joaquín Xaudaró (artista que también había trabajado en Barcelona, de padres catalanes, y que fue nexo de Varela con el foco catalán seguramente) en un primer momento en él emprende una múltiple labor de decoración tanto de exterior como de interior y de menús, programas, carteles, postales, impresos y demás que pronto gozaría del favor de la clientela y que a la postre le llevaría a instalarlo en la calle Diego de León nº7 y 9, donde al mismo tiempo tendría su propia casa.

Retorna a la Exposición Nacional de Bellas Artes sección artes decorativas para la que presenta cinco obras: *El genio de las naciones corona a Cervantes*, dos carteles, el *Álbum con cien ilustraciones decorativas* y la pintura decorativa *Fiesta veneciana*, por la que obtiene de nuevo medalla de plata¹⁹⁸ (dentro del apartado pintura decorativa y sus aplicaciones).

¹⁹⁸ La noticia sale publicada en *Blanco y Negro*, nº788, 9 de junio de 1906, donde la revista se vanagloria de la calidad de sus colaboradores al dedicarles un artículo titulado “El triunfo de nuestros artistas”. En él no sólo se nombra a Varela sino también a otros ilustres premiados como Narciso Méndez Bringa, Inocencio Medina Vera, Lorenzo Coullaut Valera, y Francisco Sancha. En relación al galardón de Varela se dedican estas palabras emotivas “Eulogio Varela, que vale y significa todo un temperamento artístico aplicado al arte decorativo modernista, cuyas ornamentaciones tienen el sello privativo de los grandes maestros del arte de la decoración del otro lado de los Pirineos, es otro de nuestros laureados compañeros”.

-1907

Realiza sus primeros trabajos para el diario *ABC*. Mientras que en su producción gráfica siguen abundando las orlas.

-1908

Logra al fin la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes sección artes decorativas, con su *Álbum de cien proyectos varios*, “verdadera obra maestra del arte decorativo modernista” según Brasas Egido y del que aún su nieta Genoveva conserva piezas. Todo un compendio del Varela más diseñador, con todo tipo de diseños de útiles y ornatos en el más exquisito de los trazos.

En el conjunto de su producción mantiene el interés por las orlas con un exceso de geometrización decorativa.

-1909

Consigue el primer premio de las ferias y fiestas de Santander con un cartel a óleo que hoy se puede admirar en el Museo Municipal de El Puerto de Santa María de Cádiz.

En *Blanco y Negro* su apuesta por los medievalismos y el revival de claro influjo anglosajón cobra cada vez más fuerza.

- 1910

Se aprecia en su obra dibujística para *Blanco y Negro* un afán por recuperar insistentemente los modelos pictóricos, tardo impresionistas en homenaje al difunto Emilio Sala (fallecido durante este año). Además en paralelo su dibujo se vuelve más lineal con un regusto por los entramados muy cercano a la ilustración germana y japonesa y un interés inusitado por el color y los tonos brillantes y ácidos.

En octubre aparece ya como ayudante meritorio en la asignatura de dibujo artístico en la sección cuarta de las Escuelas de Artes y Oficios a las órdenes del profesor de término D. Francisco Aznar.

Logra el diploma de primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes-sección artes decorativas.

Realiza un cartel para la revista argentina *Caras y Caretas*, con motivo del centenario de la misma.

-1911

Es nombrado profesor de entrada en la Escuela superior de Artes e Industrias de Madrid.

- 1912

Para *Blanco y Negro*, continúa con su gusto por el neohistoricismo medieval a través de multitud de dibujos para poemas de estilo tardorromántico y clara influencia germana y anglosajona.

-1913

Obtiene la primera medalla en la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industriales, con un abundante grupo de proyectos decorativos de todo tipo.

Logra por oposición el cargo de ayudante de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, esto marca una proyección gráfica cada vez más vinculada al diseño.

En cuanto a su producción en *Blanco y Negro*, se acentúa su interés por el revival y los medievalismos, con insistencia formal en la línea al modo germano.

- 1914

En su obra par la revista de Luca de Tena se aprecia una deriva ecléctica evidente a pesar de mantener unos referentes estéticos muy claros así las convivencias entre simbolismo lineal, predominio de la mancha recortada y heterogeneización de las líneas se hace cada vez más usual así como el mantenimiento de su pincelada suelta luminista en sus obras más pictóricas.

- 1916

Su estilo en sus dibujos para *Blanco y Negro*, cada vez se va depurando más, a base de una cierta simplificación de trazos que recuerdan en gran medida a la xilografía japonesa principalmente en paisajes. Durante estos años el auge del *Art Nouveau* va declinando con lo que Varela parece de alguna manera reinventarse aunque nunca llegaría a amoldarse de lleno a las nuevas vanguardias.

Realiza el cartel para las ferias y fiestas de Valladolid¹⁹⁹

- 1917

En sus dibujos se comienza a apreciar una tendencia hacia el decorativismo más sintético del art déco.

- 1918.

Realiza como opositor el programa de la asignatura de dibujo artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, y su trabajo doctrinal que se publica en Madrid, establecimiento tipográfico de Antonio Marzo, de 48 páginas.

-1919

¹⁹⁹ Obra poco conocida que aparece citada y fotografiada en el libro de Paz Altés Melgar y Rosa María Calleja Gago, *Ferias y Fiestas de San Mateo, 1877-1960*, Ayuntamiento de Valladolid, 1995. Esta obra la conocí gracias a esta referencia que me proporcionó el profesor José Carlos Brasas Egido.

Se ve influido claramente por las corrientes literarias anti germanas del llamado modernismo nacionalista, abundando ejemplos de ilustraciones para autores como Marciano Zurita en *Blanco y Negro* adscrito a esta corriente literaria.

- 1921

Ilustra *El alcázar de Madrid* de Fernández Flores en *Blanco y Negro*.

-1922

Es nombrado profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, (en la escuela no se conservan datos históricos tan sólo a partir de 1963, pero sí se tiene constancia de su colaboración).

Su estilo gráfico deriva hacia una abstracción formal y sencillez cada vez mayor así como su afán decorativista.

- 1923

Su colaboración con la revista *Blanco y Negro* va disminuyendo con el tiempo.

-1924

Es designado por su prestigio presidente del jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la sección artes decorativas, en las convocatorias de este año, 1926 y 1930.

- 1929

A pesar de su gran producción, de este año no se conserva nada de su colaboración con Prensa Española en el archivo del Museo ABC.

- 1933

Participa en el concurso exposición retrospectiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, *Medio siglo de cartelístico español* con su *Juventud, arte y locura* de 1904²⁰⁰.

-1934

Ya retirado se dedica vocacionalmente a la pintura con muchos bocetos de retratos, paisaje, notas del natural y academias realizados con “exquisita composición” y “prodigiosa y atildada pulcritud” según Brasas Egido, muchos de ellos realizados desde el silencio y el anonimato como señalaba Esteve Botey. Realizados en muchos casos en

²⁰⁰ Se dio noticia en *Blanco y Negro*, nº2.179, 19 de marzo de 1933, por Juan Íbero quien demandaba en este artículo la necesidad de una exposición como esta de la historia del cartel en España a través de los concursos del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

su casa de Cercedilla²⁰¹ también se centraría en la docencia pero sobre todo en su labor teórica.

Así pues durante este año la editorial Espasa-Calpe publica su tratado *Temas de composición decorativa*, guía y ayuda innegable para todos los artistas e ilustradores, profesionales o no, “proporcionándole un gran renombre en el campo de la letra artística” para Brasas Egido. De esta etapa pudo también ser la redacción de su gran aportación teórica *La letra y su teoría constructiva*, que sin embargo no se publicaría hasta después de su muerte en 1963, esta obra inicialmente se denominaría *Historia y Arquitectura de la letra*, además dejó inconcluso un tratado de perspectiva a su muerte.

Entra en el jurado por designación del claustro de profesores de la Escuela de Artes y Oficios. Logra el título de profesor de dibujo, expedido por las Escuelas de Madrid de pintura, escultura y grabado el 28 de septiembre de este año.

-1936

Fin de su colaboración con Prensa Española. En esta década del 30 Varela se centra en su labor de diseñador gráfico en la revista con insistencia en orlas, frontispicios, caligrafías o almanaques como los de 1934 y 1933, a pesar del nuevo sesgo estético de la publicación.

- 1939.

Se jubila el 21 de septiembre como profesor de término después de haber obtenido por oposición plaza de profesor auxiliar de dibujo artístico y ser nombrado comisario director de una sección durante la guerra civil.

-1955

Muere Eulogio Varela Sartorio el 25-12-1955 en su casa de Diego de León número 9 de Madrid²⁰².

Poco después de su muerte se exhibió parte de su obra en la exposición *Ilustradores de Blanco y Negro y ABC*, montada por Prensa Española con motivo de las bodas de oro del diario, celebrada en octubre y noviembre en los salones de la Sociedad Española de Amigos del Arte en la Biblioteca Nacional.

-1969

²⁰¹ A modo de anécdota comentar que en el censo del año 2009 de la localidad madrileña de Cercedilla aún aparece como habitante de la localidad Eulogio Varela Sartorio con NIF 01419664N y expediente 0700061660. En el Suplemento al B.O.C.M., nº158, fascículo I, p.87.

²⁰² Su fallecimiento se relataba en *ABC*, “Actualidades” el 27 de diciembre de 1955, opus cit, p.267, con estas palabras: “Don Eulogio Varela Sartorio, ilustre artista-Primera Medalla de Pintura y Artes Decorativas en varias Exposiciones Nacionales- Colaborador y confeccionador muchos años de *Blanco y Negro* que ha fallecido a avanzada edad en Madrid”, “Ha fallecido a los ochenta y siete años de edad el admirable pintor, antiguo confeccionador de *Blanco y Negro* Don Eulogio Varela Sartorio. La penosa noticia ha entristecido a un amplio sector de la vida artística nacional, lo mismo que a cuantos por unos u otros motivos trataron al caballero sin tacha, al hombre extremadamente bondadoso que fue Don Eulogio Varela.”

En la famosa exposición *El Modernismo en España* celebrada en octubre-diciembre en el Casón del Buen Retiro de Madrid se reunieron varias obras suyas.

-1974, El 12 de noviembre en la galería Art-Press, del diario *Pueblo* de Madrid, se inaugura la primera exposición monográfica del artista con casi un centenar de obras suyas con ilustraciones, dibujos y pinturas.

-1979

El 7 de diciembre el Ayuntamiento de El Puerto de Santa María de Cádiz acuerda darle el nombre del artista a una plaza de la localidad gaditana.

-1980

En diciembre , con motivo del XXV aniversario de la muerte de Varela se inaugura una exposición homenaje en el Castillo de San Marcos de El Puerto de Santa María de Cádiz, con ochenta y cinco obras, cuarenta y cuatro donadas por la familia.

- 1992

El 6 de mayo dentro de la muestra *La España Ilustrada*, celebrada en la sala del Banco Bilbao Vizcaya en Madrid, se incluirían algunas piezas de Varela, así como en otra exposición celebrada el 17 de marzo al 11 de abril de 1993 bajo el lema de *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, en la sala Sant Jaume de la Fundación La Caixa de Barcelona y que a la postre se trasladaría a Zaragoza.

- 2008

Desde finales del siglo XX hasta 2008 las obras de Eulogio Varela conocerían un cierto éxito en el campo de las galerías de arte y casas de subastas como demuestran folletos de galerías como la Segre de Madrid que el 21 de marzo de 2006 incluiría en su lote una obra de Varela (Alegoría del atardecer). Pero no sería hasta 2008 cuando de nuevo se volverían a ver obras suyas en grandes exposiciones como sería el caso de la muestra *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, Modernidad, Utopía* organizada por la Obra Social Fundación La Caixa en colaboración con la Mucha Foundation. Varela aparecería liderando en la muestra el apartado del influjo del *Art Nouveau* y del mismo autor checo en Madrid con un cartel dietario realizado para el Establecimiento de Artes Gráficas de Julián Palacios, datado en torno a 1900, propiedad del estudioso del cartel y coleccionista Jordi Carulla.

- 2010-13

En menor medida cabría destacar las exposiciones realizadas por la Colección ABC en el mismo Museo ABC como la comentada *El efecto iceberg. Dibujo e Ilustración españoles entre dos fines de siglo* comisariada por Juan Manuel Bonet y en 2013 la

muestra titulada *Portadas. Dibujo de primera plana* comisariada por Ramón Esparza en el mismo museo y que también destacaría con alguna portada del maestro andaluz.

- 2014

En enero y hasta junio de este año se exhibe la muestra *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad* en el Museo ABC de Madrid.

- 2015

El 27 de febrero de este año la exposición de Madrid se traslada al Alcázar de Sevilla, Sala del Apeadero, hasta el 26 de abril.



17

17

Eulogio Varela

(Puerto de Santa María, Cádiz
1868-Madrid 1955)

“Alegoría del atardecer”

Dibujo a lápiz, lápiz de color y
acuarela sobre papel

Firmada

Medidas: 22 x 11 cm.

Salida: 180 €

29.949 Pts.

Extracto del folleto de la muestra en la galería Segre de Madrid de 2006 con la obra de Varela, cedido por M^a Del Carmen Román.



Eulogio Varela, Mujer con rosa y mantilla, obra adquirida en el Rastrillo Nuevo Futuro en 1994 por M^a Carmen Román. Obra posiblemente de juventud, inacabada, en la que el artista recurre a la vinculación entre flora y mujer en sintonía con el simbolismo prerrafaelita. Además se observa un gusto por el juego de volúmenes y líneas rotundas como en el Art Nouveau. La pieza está ejecutada sobre cartulina en gouache y grafito y está firmada en el ángulo inferior derecho E. Varela, siendo esta rúbrica propia del artista a principios del siglo XX y a lo largo de su carrera.

Su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Es en 1890, en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en el Palacio de Artes e Industria, el 5 de mayo, la primera ocasión en la que Varela acudiría a estos eventos, presentándose en la sección de pintura junto a otros noveles como A. Andrade, Carlos Vázquez, Mongrell, J. Francés o Darío de Regoyos.

En esta ocasión no lograría ningún tipo de mérito. Ya en la de 1892 (primera exposición de este tipo para Picasso y Mir) acudiría con cuatro lienzos, logrando esta vez una mención honorífica, al igual que sucedería en 1895 con tres pinturas. A la de 1897 se presentaría con dos lienzos pero no podría sin embargo obtener de nuevo una mención (siendo esta la primera vez en que se incluyó la sección de Arte Decorativo).

En 1899 el pintor volvería a presentar dos cuadros (Arija por su lado también se presentaría pero en la sección de Arte Decorativo), volviendo a fracasar en su intento por lograr medalla o mención. Ya en 1901, al ver la dificultad por conseguir un galardón en pintura, el autor decidió presentar una obra en esta sección y al mismo tiempo figurar en la de Arte Decorativo. En esta exposición Varela alcanzaría una tercera medalla en Arte Decorativo con *Dibujos y bocetos*, en una ocasión en la que según Pantorba el tono general de la muestra sería malo y en la que Sorolla se haría con la medalla de honor, lo que indicaba que el modernismo gozaba de buena salud en cuanto a cantidad de obras presentadas pero no en galardones.

El certamen de 1904, sería uno de los más copiosos y óptimos de los celebrados, figurando por vez primera entre otros Gutiérrez Solana o Méndez Bringa, la sección de Arte Decorativo se dividiría en cinco grupos: *Elementos para la enseñanza del arte*, *Pintura decorativa y sus aplicaciones a la industria* (donde entre otros figurarían Varela y Arija), *Escultura decorativa y sus aplicaciones a la industria*, *Metalistería y Cerámica, vidriera y mosaico*; con lo que la sección iba ganando en valoración. De primera clase obtuvo medalla Arija con *Dibujos de pluma y color para ornamentación tipográfica* y Varela de segunda con *Pinturas y dibujos decorativos*, a pesar de ello el crítico de la época F. Alcántara denunció la falta de originalidad en esta sección por los artistas patrios, demasiado según él, rendidos a los modelos extranjeros.

En 1906, Varela concurriría en Artes Decorativas en el grupo de *Pintura decorativa y sus aplicaciones a la industria*, logrando medalla de segunda clase con *Fiesta Veneciana*, también presentaría un lienzo titulado *El Genio de las Naciones corona a Cervantes*, dos carteles y un álbum con 100 ilustraciones decorativa. Sería a la postre en 1908, en la misma sección y mismo grupo, cuando conseguiría al fin la anhelada primera medalla junto a Luis García Sanpedro y E. Arnau, con su *Álbum con 100 proyectos varios*, en una muestra en la que según la crítica coetánea se echaba en falta algo de progreso, llegándose a calificar a Romero de Torres, Rodríguez Acosta y Rusiñol de “revolucionarios” y “anti-impresionistas”.

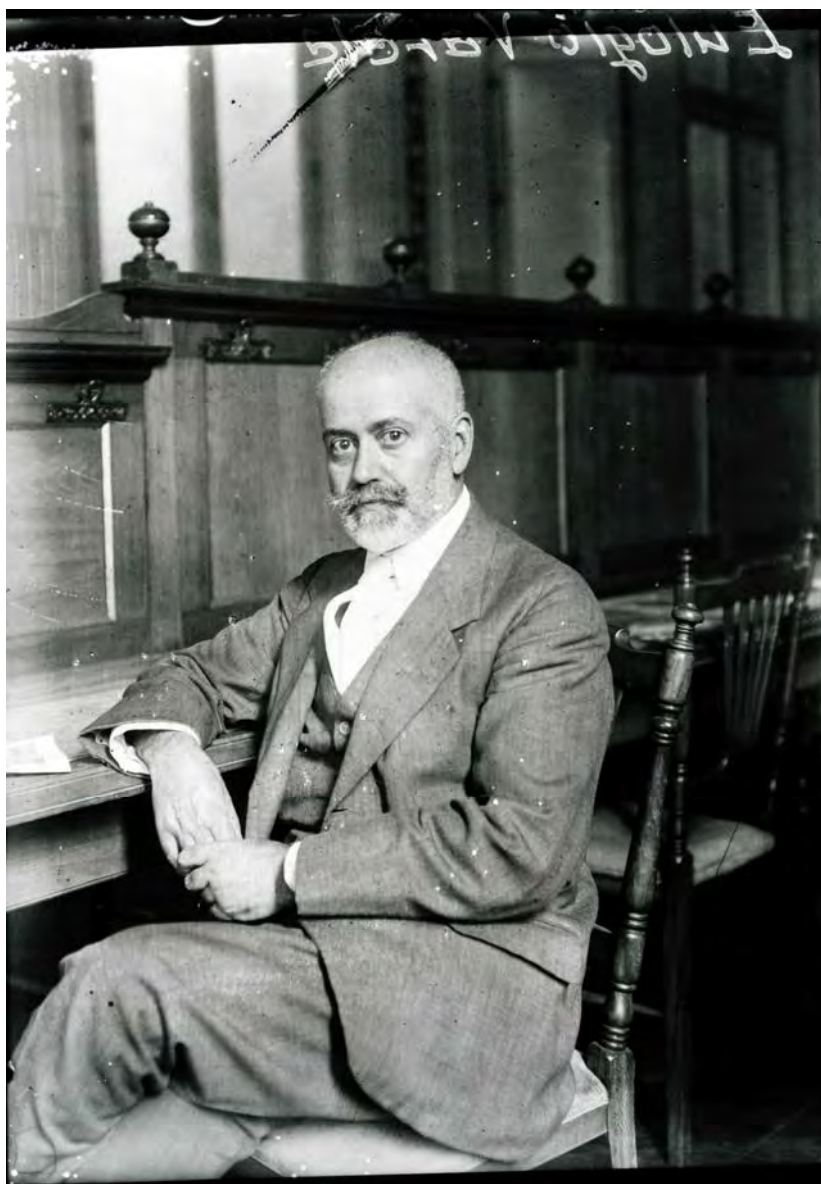
En 1910 la sección Artes Decorativas desapareció y con ello la participación del autor, lo mismo que en 1912, 1915 y 1917 (a la que acudiría con una obra en pintura) para en 1920 retornar aquella sección pese a lo que Varela no se presentaría. Tampoco lo haría a la de 1922 pero sí a la de 1924 aunque en esta ocasión formando parte del jurado para Artes Decorativas junto a M. Castaños, V. García Carrasco, J. José García y Carmen Suárez. Lo mismo acontecería en 1926 donde en el jurado sería secundado por P. Capuz, M. Castaños, Pilar Huguet y Méndez Bringa, exposición por otro lado esclarecedora de la posición retrograda española en el campo artístico internacional, valga el ejemplo de las primeras medallas en pintura de obras como *El Cafetín* de Bermejo o *Campos de Zaratán* de García Lesmes, en un momento en el que por ejemplo el Surrealismo ya había nacido en Francia. En 1930 volvería al jurado con Méndez Bringa, García Carrasco, Carmen Suárez de Ortiz y Pilar Huguet, siendo la última participación del artista como miembro del jurado y como ilustrador o pintor.



Un joven Eulogio Varela allá por 1906. Archivo diario ABC.



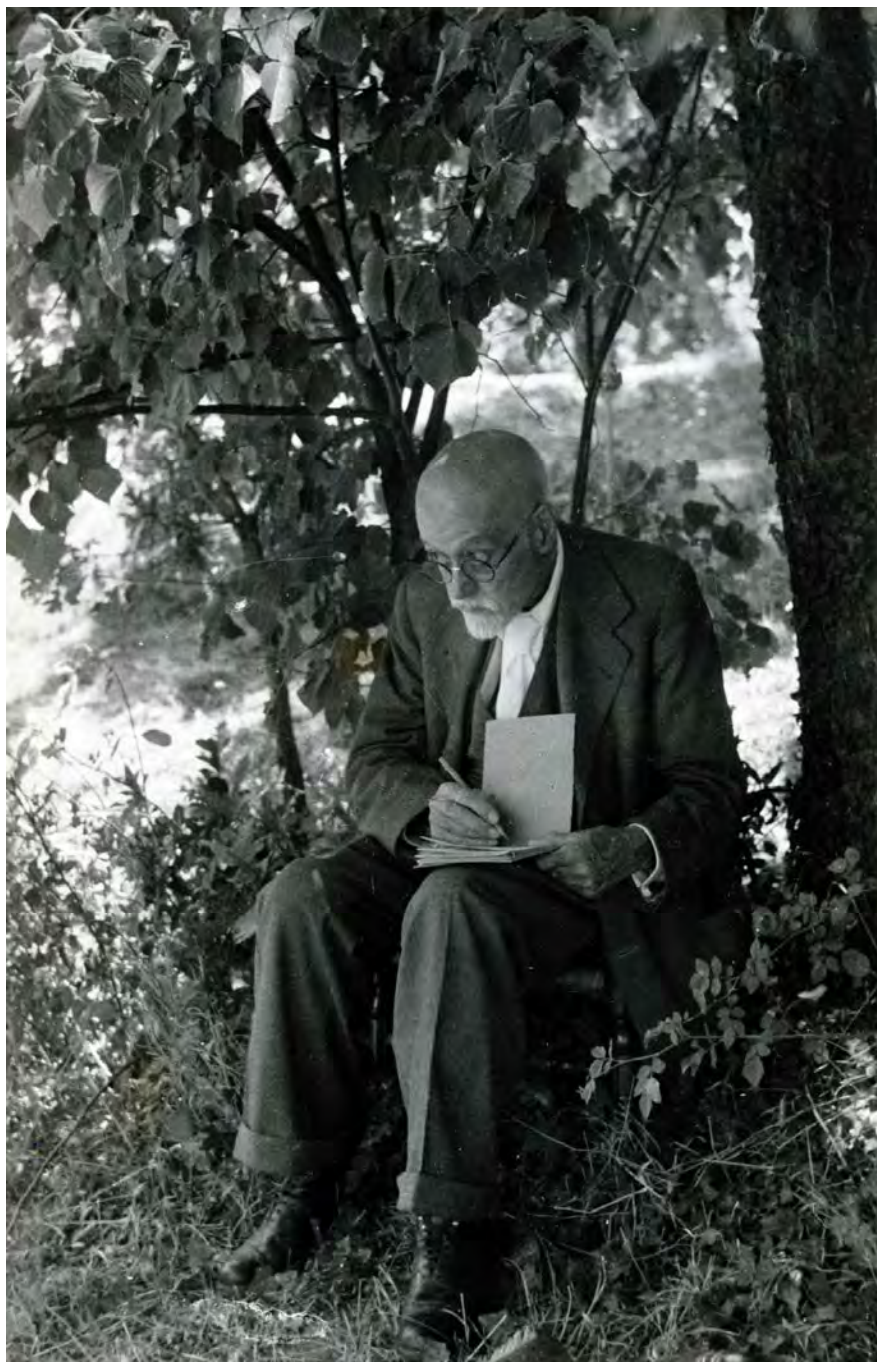
Eulogio Varela en torno a 1929 trabajando como confeccionador. Archivo diario ABC.



Años 30. Archivo diario ABC.



Con su esposa Genoveva Hervias Leiva y sus hijos gemelos Carlos (padre de su nieta Genoveva Varela), Jacinto y Gloria, allá por los años 40. Archivo diario ABC.



Eulogio Varela tomando apuntes del natural posiblemente en las afueras de Cercedilla en torno a principios de la década del 50. Archivo diario ABC.



Realizando apuntes bajo una sombrilla de la naturaleza. Archivo diario ABC.



Casa natalicia del artista en la calle Alquiladores número 11 de El Puerto de Santa María de Cádiz.

[illegible]

Acta de empadronamiento de Eulogio Varela.



Medalla conmemorativa reverso de la exposición de 1980 en El Puerto de Santa María de Cádiz por el escultor Fernando Jesús.



Medalla conmemorativa anverso de la exposición de El Puerto de Santa María de Cádiz en 1980, por el escultor Fernando Jesús.



Casa estudio de Eulogio Varela en la calle Diego de León número 9 en la actualidad, último balcón a la derecha tercera planta.

Perfil del artista.

*Disimulada bajo la cubierta, la trenza negra se juntaba con
la trenza rosa que añadía como un soplo de suave vellosidad,
como una brizna de moderno maquillaje japonés, como un
aliciente libertino sobre la arcaica blancura, sobre la cándida piel
del libro y se enlazaba con ella, anudando en una ligera lazada
el color oscuro con el color claro, insinuando una discreta
advertencia de ese sentimiento de melancolía, una vaga
amenaza de esa tristeza que viene a suceder a la fogosidad
extinguida, a la apaciguada excitación de los sentidos...*

Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, 1884.

Sin duda alguna desde mi punto de vista y tras haber consultado y catalogado la mayor parte de las piezas desde 1899 hasta 1936 que conserva el archivo del Museo ABC de Madrid de Eulogio Varela, me reafirmo a la hora de considerar a este artista como uno de los más completos, polifacéticos, esenciales y multidisplinares de aquellos artistas plásticos que configuraron el espectro artístico nacional desde el último cuarto del siglo XIX hasta la primera década del XX. Entiendo que resulta enormemente complicado hallar otro autor que de manera tan loable y preclara adoptara esa faceta total del arte mediante una perfecta comunión entre pintura e ilustración, cercanas en ambos casos además a su aspecto como diseñador. Fue uno de esos artistas sin prejuicios que ahondaría en la esencia creadora y científica del arte por encima de categorías académicas trasnochadas que se afanaban aún en separar las Artes Mayores de las Menores.

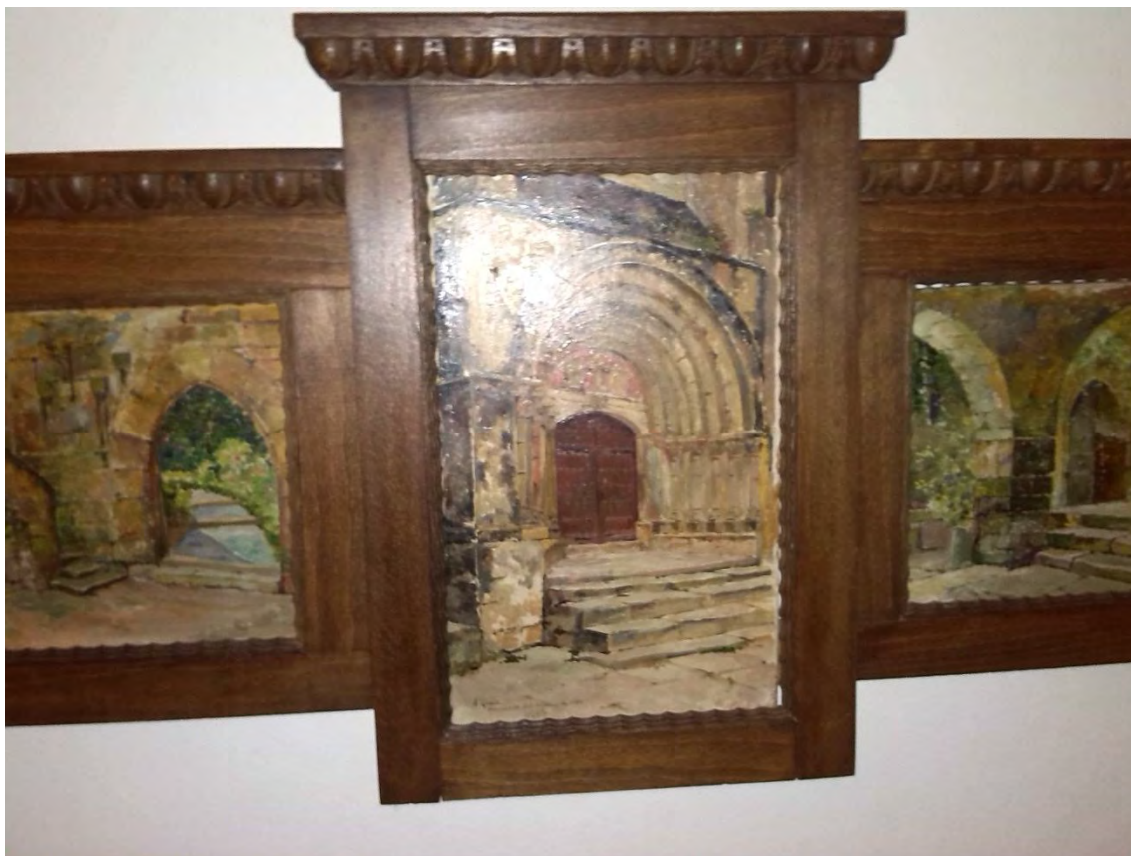
A resultas de ello Eulogio Varela fue pintor, ilustrador, teórico, diseñador, pedagogo y una suerte de artista “humanista” y esteta, afanado en el trabajo y la perseverancia, en el conocimiento de su oficio, más allá de los caprichosos vaivenes de la inspiración que justo es decirlo le acompañaría desigualmente. Fue uno de los más importantes líderes del modernismo nacional y madrileño, en su aspecto gráfico, simbolista ocasional, wagneriano y ante todo un humilde artesano de la que sin duda sería la gran protagonista de sus ilustraciones; la línea. Aglutinador de aquella noción de modernidad que procedía de los nuevos lenguajes visuales del *Art Nouveau*, prerrafaelismo, *Jugendstil* y aquellas novedades catalanas de las que pronto se haría vocero en la capital. Ecléctico y gran estetizador de la realidad en sus dibujos siempre apostaría por la libertad y la fantasía más sobre el papel que sobre el lienzo, con un punto de vergüenza sofocada que le impediría alcanzar la gloria.

Además Varela no sólo fue víctima de su propia manera de ser serena, meticulosa y humilde, cuestión que de alguna forma lo presentaba ante los demás como una especie de trabajador, sabedor de su talento pero ajeno a la vanidad y trascendencia de otros, casi como un monje ascético y laborioso. Esa pátina poco ornada paradójicamente de su presencia pública tan sólo le valdría para ser considerado como un artista aseado sin más cuando visto en profundidad uno se da cuenta de que en el global de su obra está presente la majestuosidad de uno de los más grandes e importantes ilustradores nacionales del siglo XIX. Quizás esa crítica tan coetánea y tan reacia a valorar lo nuevo y los lenguajes de la modernidad no prestó demasiada atención a aquellas damas de Varela que en sus dibujos evocaban los mejores paraísos del prerrafaelismo inglés, las mejores portadas y carteles del *Art Nouveau* francés y que esculpían el nuevo perfil de una mujer moderna cada vez menos atada a una sociedad asfixiantemente patriarcal y superficial y más liberada. Sería la misma historiografía del arte nacional la que de alguna manera socavaría el recuerdo de artistas como Varela, Sancha, Xaudaró o Arija, verdaderos portadores del tesoro espontáneo del trazo y la idea primera que reside sólo en un dibujo, para encumbrar modelos artísticos rancios y caducos. No sería hasta bien entrado el siglo XX cuando el modernismo como estilo global y estético sería valorado en España y curiosamente se hizo de manera parcial, centrando como vimos el foco de interés en Cataluña y obviando realidades artísticas de gran calado en otras regiones. Varela sería por lo tanto un poco

víctima de sí mismo pero también conviene no obviarlos, de unas políticas del gusto y el arte tremendamente injustas e interesadas.

Del perfil humano tan sólo tengo indicios nacidos de la charla amigable con una de sus nietas Genoveva Varela, quien en su momento me habló de la figura de un señor amigable, de gran bonhomía, enamorado de su esposa Genoveva a quien solía utilizar como modelo y del que recuerda sus grandes manos llenas de caramelos que repartía entre los niños cuando iba a recogerla a la escuela. Patriarca de una familia acomodada, sin vivir ni mucho menos en la opulencia sí supo salir de sus estrecheces de juventud gracias a un sentido del trabajo infatigable que le condujo a ser profesor de término en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid lo que sin duda le permitiría alcanzar esa estabilidad familiar y laboral tan anhelada. De enorme cultura, un erudito de su oficio y en general como señala Genoveva, poseedor de una ingente biblioteca de libros y revistas ilustradas en cuyas páginas a buen seguro descubriría muchos de los conocimientos de los que hacía gala a nivel internacional.

Además la propia nieta me descubriría alguna de las facetas más desconocidas para mí de Eulogio, más allá de las que ya conocía como diseñador, pintor e ilustrador, tales como su gran mano para el diseño y labor de muebles, marcos para sus propias obras, cajas decoradas, cajones, etc. Así como su relación de amistad con el dibujante y pintor Santiago Regidor quien regalaría a Varela algún dibujo que la propia Genoveva conserva en su domicilio. Por último y a parte de poder disfrutar de las numerosas obras que conserva de su abuelo en casa, entre ellas parte del *Álbum de 100 proyectos varios*, Genoveva me descubrió también la faceta más artística de su padre Carlos, uno de los más relevantes fotógrafos de Cercedilla, lugar de vacaciones de la familia e hijo del maestro.



Mueble y marcos con óleos sobre Cercedilla de Eulogio Varela. Obra propiedad de Genoveva Varela.



Retrato a grafito de su esposa Genoveva. Obra propiedad de Genoveva Varela.

Eulogio Varela siempre fue tras la pista de la belleza desde la estética de la modernidad y la búsqueda de lo artesanal. Manteniéndose siempre fiel ante su digno cometido que ya desde sus primeros pasos como pintor en Valladolid tuvo en mente, la meta final de todo era hallar la sustancia de lo bello como condición innegociable por encima de desfases académicos o modernistas a la postre. Para ello siguiendo la estela de muchos ilustradores y diseñadores anglosajones rompería como rebelión personal los límites separatorios entre el arte, la artesanía y el diseño.

Su credo aunaba la trascendencia del símbolo con la belleza como categoría y la artesanía como *modus operandi* con todas las contradicciones que ello suponía en ocasiones. Su obra gráfica fundamentalmente transitaba de ese modo dentro de unos parámetros estéticos muy evidentes en base a las teorías simbolistas del dogmático John Ruskin, a la senda abierta por Walter Pater, las ideas revolucionarias de William Morris, las más decorativistas de Eugène Grasset, Christopher Dresser o Alfons Mucha unido al minucioso estudio de cuantas obras gráficas caían entre sus manos.

Se erigiría de esa manera en un esteta preciosista con un toque decadente y artesano que ligaría con primor a su calidad como diseñador de todo tipo de joyas, orfebrerías, metalisterías y mobiliarios, sin excesos gratuitos ni divagaciones sino siempre desde su erudición y pericia. A menudo como buen simbolista de la línea solía caer en sus propias trampas, aquellas con las que de alguna forma intentaba embellecer desde su humilde atalaya un contexto social afeado por los conflictos y los excesos industriales (de los que a la vez disfrutaba como diseñador e ilustrador a nivel técnico). Cuestión que le conduciría ante graves disyuntivas que nunca quiso o supo solucionar de forma radical y que le mantendrían inmerso en la dicotomía fin de siglo entre artesanía e industrialización.

Con todo ello jamás olvidaría volver a los postulados del *Arts & Crafts* así como a los dos grandes asuntos de su obra: la mujer como imagen de la modernidad, como campo de indagación formal y como símbolo o alegoría; y por otro la Naturaleza a través de sus múltiples lecturas.

Es evidente como intenta recalcar este trabajo que el reducido reconocimiento que en vida tendría Eulogio Varela se debería en gran medida a su relación laboral con Prensa

Española y esencialmente con la revista *Blanco y Negro*. Sería esta sin duda su gran proyecto artístico e incluso vital, en ella alcanzaría todo tipo de reconocimientos oficiales, conocería fuentes de inspiración que él mismo utilizaría en ocasiones para elaborar esos proyectos tan concienzudos que presentaba a todo tipo de certámenes y por la que alcanzaría una estabilidad económica que nunca antes había conocido. Sin embargo esta sociedad entre Varela y *Blanco y Negro*, no sería en ningún caso unidireccional, es decir al igual que Torcuato Luca de Tena halló en Varela uno de los mejores traductores visuales de la modernidad artística internacional en su revista el mismo artista lograría un *status* en el seno de la misma muy elevado, que le permitiría en un primer momento llegar a ser considerado como el gran adalid del modernismo gráfico en la capital en su vertiente más cosmopolita y decorativa. (lo que sin duda le favorecería por ejemplo a la hora de recibir más encargos y colaboraciones y también para explotar al máximo su propio taller de artes gráficas). Sería para la empresa de Luca de Tena donde se concentraría el grueso de la obra gráfica del artista portuense localizada entre finales de 1898 y 1936 y que además es el objeto mollar de este estudio. El credo estético de la publicación, su faceta de híbrido hermoso entre la crónica social y el ejercicio literario y plástico, de convivencia armoniosa revestida de cosmopolitismo, se fundamentarían en el respeto absoluto por la modernidad, cuestión que en Eulogio conocería su máxima expresión a principios de siglo.

Cuando el fundador de la revista dio el paso para concretar el sueño de muchos de sus colegas y amigos de las tertulias en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, lo haría con la idea primera de crear una publicación que combinara arte y crónica, sin perder el pulso de la vida y al mismo tiempo dejándose llevar por los sueños de oropel del poema o la ilustración, poniendo en su base misma la esencia internacional de otras publicaciones extranjeras y de los postulados germanos mediante el archiconocido ejemplo del *Fliegende Blätter*.

Eso obligaría a un alarde de modernidad-técnica y estética- de primer orden, dentro de la que el grupo modernista liderado por Varela soportaría el peso de encarnarla como su denominación etimológica indica. Erigiéndose en vocera de una cada vez más relevante clase burguesa y de un estilo particular que definía qué era o no moderno. Era ese el mismo escalafón que el que también seguirían otras revistas menos duraderas como *Luz* o *Juventut*.

Se buscaba en definitiva según las palabras recogidas en la misma revista el 10 de mayo de 1891 “El semanario que por su confección especialísima y moderna y sus trabajos literarios y artículos sea esperado con impaciencia y recibido con agrado”.

Sería gracias a esta sociedad entre la publicación y el ilustrador portuense de la que nacería una vinculación capital para ambos lados, ya que por un lado la revista se beneficiaría del más reconocido ilustrador modernista de la capital (cuestión patente en los numerosos encargos de carteles, diseños, anuncios publicitarios, ilustraciones de libros y revistas que por aquel entonces llevaría a cabo el maestro y por la pátina decorativa que este le conferiría a cada una de las páginas de la publicación de Luca de Tena), mientras que por otro el gaditano alcanzaría un reconocimiento que sin esta colaboración a buen seguro hubiera sido imposible que lograra. Tanto es así que tan sólo en ilustraciones de Varela hay conservadas en el archivo de la casa unas 1400 piezas (obviando por lo tanto el resto de obras perdidas o no publicadas en su momento), una cantidad abundante que junto a cargos como el de confeccionador hablan de la relevancia del autor en la empresa como reconocimiento a su saber técnico y artístico.

Fue sólo entonces cuando su estilo modernista total sería nutrido por múltiples fuentes que rememoraban los sucesos del extranjero pero que al mismo tiempo no perdían de vista el contexto catalán, tan próximo a él a causa de su amistad con Xaudaró (de orígenes catalanes), Casas y el resto de ilustradores catalanes que en aquella época estaban en Madrid de manera más o menos fugaz. Si desde un punto de vista estético Madrid jamás podría alcanzar la calidad y el peso ideológico del modernismo catalán sería gracias a Eulogio Varela cuando de alguna manera se conseguiría un cierto *corpus* teórico en el círculo gráfico de la capital.

En sintonía pues, con el modernismo, nuestro artista lograría dotar a su arte de una cierta autonomía con respecto a la realidad con el único fin de modificarla, insertándose en todas las facetas de la vida para estetizarla y propiciar al fin la génesis de algo nuevo y artificial, original y moderno. Gracias a artistas como Varela el modernismo se plasmaría como epítome del arte del Nuevo Régimen en un intento a veces descabellado y suicida por evitar caer en el “drama” de la *tabula rasa*.

De sus manos nacería un universo orgánico de orlas, espirales, latiguillos, fileterías, arabescos sensuales que como si fueran músculos de un cuerpo intentaban dotar de

gracia a una cada vez más taciturna realidad y que de algún modo acabaría feneciendo por exceso de frivolidad. Con su obra Varela dignificaría el sentido *democratizador* y *socializador* de las artes decorativas en el modernismo madrileño, ayudando en su difusión universal y en su calado en todos los rincones de la vida ordinaria burguesa mediante la comunión entre arte y diseño. Aportaría ese ápice de humanidad además que tanto el dibujo ilustrativo como el diseño habían de aportar según el ideario del mismo Émile Gallé en su obra *Objets d'art* de 1897 a través de “la alegría y el amor”. Donde los objetos manufacturados debían ser ante todo “moldeados de humanidad”. Además tal ideario lo llevaría a cabo de la humildad más extrema imaginable y desde la austeridad del artesano, personificando esa superioridad del espíritu que para Schopenhauer tenía “la propiedad de aislar”. Quizás por ello el insigne artista modernista, se vería obligado a pasar de hurtadillas, en silencio y sin vanaglorias, siendo protagonista solamente en un universo personal en el que reinara el lema que encabezaba uno de sus propios exlibris: *Inter libros laetitia*. Sería seguramente a causa de esa falta de vanidad la que de alguna manera lo condenaría a la trastienda de la memoria y desde la que con este trabajo me propongo hacer resonar su obra con más fuerza que nunca.

En palabras del gran Juan Manuel Bonet²⁰³ Varela sería un paradigma del simbolismo y “uno de los autores más representados en la colección”, de cuya mano surgirían muchas de las mejores portadas simbolistas de la publicación debido a que “conocía el simbolismo europeo, especialmente el francés (Jules Chéret, Eugène Grasset), el inglés (Aubrey Berdsey, Edmund Dulac, Arthur Rackham), y el centroeuropeo (el checo afrancesado Alphonse Mucha)”. Otras veces sin embargo para Bonet caería en un simbolismo más sencillo “menos asfixiante, más cotidiano, más *prosaista*”, unido a una faceta como calígrafo asombrosa, que en su conjunto para el autor lo convertiría en uno de los grandes nombres del modernismo madrileño más simbolista y decorativo.

En resumen un discípulo adelantado en busca de esa verdad y humanidad que el anteriormente citado Gallé hallaría en la figura de Ruskin quien según sus propias palabras “revelaría en algunos talleres de su país, la verdad general, el objeto

²⁰³ Bonet, Juan Manuel, en el catálogo *El efecto iceberg*., opus cit, p.223.

manufacturado para lograr la alegría y el amor. Que nuestras obras francesas sean moldeadas de humanidad”.

V. EULOGIO VARELA PINTOR ACADÉMICO.

El arte y nada más que el arte.

¡Es el que hace posible la vida, gran seductor de la vida,

el gran estimulante de la vida!

Friederich Nietzsche, *La voluntad de poder*, 1901.

No es objeto de este trabajo la valoración y análisis de la figura de Eulogio Varela Sartorio como pintor, pero es indudable que su primera formación como pintor fue la llave que a la postre le abriría las puertas del ámbito gráfico unido a una serie de rémoras pictóricas de las que nunca podría deshacerse. En ese sentido, buena parte de los fondos que de Varela se conservan respecto a su colaboración con *Blanco y Negro* y *ABC*, son herederos de una tradición pictórica costumbrista, anecdótica y académica en la que el artista se vería empapado desde su juventud. Una formación al uso por decirlo de alguna forma que sin embargo conocería un punto de inflexión en el momento en el que Varela conoce y pasa a ser discípulo de Emilio Sala. El gusto luminista y claramente *sorollesco* del pintor de Alcoy, unido a una alta valoración por su parte del decorativismo y el *Art Nouveau* dotarían al maestro portuense no sólo de una aceptación *sine qua non* del colorismo lumínico de la escuela levantina sino también de una alternativa para ganarse la vida en la ilustración, donde él mismo llevaría mucha de las coordenadas del arte de Sala a multitud de portadas de la revista de Luca de Tena en base a técnicas como el óleo, el gouache o la acuarela.

Eulogio Varela a mi parecer siempre anheló ser una figura de la pintura nacional como lo demuestra el hecho de sus constantes apariciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en sección de pintura, infructuosas a nivel de galardones casi siempre y su obsesión por los bocetos, retratos y academias que el artista profusamente realizaría a lo largo de su vida ganando en intensidad al final de la

misma, donde como si de una aficción no satisfecha se tratara volcaría todas sus fuerzas en captar la vida a través de la naturaleza. En una línea si se quiere cercana a la de algunos paisajistas influidos por el institucionismo como Beruete o Riancho.

Así pues como parte introductoria y formativa del Varela ilustrador es de justicia analizar su faceta pictórica que sería la que en un primer momento le incitaría a seguir creciendo gracias a las buenas críticas sobre todo a nivel local en Valladolid y al mismo tiempo enriquecer su credo artístico marcando como veremos más adelante una buena parte de su primera producción para *Blanco y Negro*, aún alejada del modernismo y simbolismo, más convencional y menos valorada por ende; como en su primera aportación a la causa con la obra titulada *El criado del centurión* del 1 de abril de 1899 del número 413²⁰⁴.

Al margen del escaso reconocimiento de la pintura de Varela a nivel nacional y académico (como prueban sus continuas apariciones en las citadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y la ausencia de galardones relevantes), entiendo que el propio compromiso estético del artista nunca fue igual en sus ilustraciones que en sus pinturas. Si bien es cierto que el dibujo fue siempre la base sobre la que construir sus pinturas bajo el credo académico en un primer momento, no es menos cierto que su alma de dibujante acabaría por dotarle de una libertad que llegaría a asombrar al mismo Varela hasta el punto de llegar a profundizar en las artes gráficas de manera teórica; cuestión que en principio no llegó a pasar con la pintura a pesar de que en parte autores como Brasas Egido aludan a una especie de tratado de perspectiva que nunca vería la luz.²⁰⁵ Por lo tanto es fácil deducir que en su obra conjunta sería el dibujo y la ilustración los que a diferencia de la pintura que tanto amó insisto hasta sus últimos días, alcanzarían una suerte de lenguaje propio que en cierta forma acomodaría el viaje del autor hacia aquellas cotas de “vanguardia” que nunca se atrevería a insinuar como pintor pero que sí lo haría como ilustrador²⁰⁶ Junto a ese

²⁰⁴ Brasas Egido, José Carlos, *Eulogio Varela y la Ilustración Gráfica Modernista...*, opus cit, p.199

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Entiendo como posible por lo tanto que en su faceta como ilustrador simbolista y modernista Varela aspirara en un primer momento a trascender los límites de lo convencional y equiparar su arte al de la modernidad internacional, huelga decir que en ese proceso sus contactos sobre todo con Juan Gris o Xaudaró serían decisivos. Me plantearía incluso que teniendo en cuenta la relevancia que Gris tuvo sobre Varela y viceversa como valora en muchas de sus obras Juan Manuel Bonet por ejemplo en su artículo “Juan Gris inédito” en *ABC Cultural*, 10 de julio de 1999 o el mismo Antonio Manuel Campoy en “Juan Gris 1887-1927. Cincuenta años después”, *ABC*, 15-5-1977 y ” en *ABC*, nº 22.186, del 15 de mayo de 1997, Si el anarquista y radical de la línea que fue Gris no logró convencer al dubitativo Varela de emprender una aventura nueva y más radical del arte en París, al menos es lógico pensar que lograría que

lenguaje más rompedor Varela a diferencia de sus pinturas acogería a su vez una temática de moralina decadente, esteta y frívola a veces sin las cortapisas tan habituales en los círculos académicos de pintores; en muchas ocasiones auspiciado por los textos que ilustraba en sus colaboraciones para libros y revistas.

El denominado *Dei signo* de inspiración barroca y académica insuflaría en sus ilustraciones un ánimo no divina sino de poso estético, espiritual en ocasiones y artificial que le alejaría al menos en esta faceta de ese hálito de tedio y pobredumbre de la pintura al uso. Paradójicamente el mejor arma de creación para el artista en sus óleos se componía en sus dibujos en la llave maestra que le conduciría hacia otros universos más libres, creativos y estetas, a cambio sin embargo de un éxito sordo y aislado que tan sólo satisfizo su ansia de aprender y profundizar en todo campo que tocara, en el más absoluto de los silencios...²⁰⁷

el indeciso portuense coqueteara con ese dibujo de trazo firme y volumetrías casi independientes en muchas de sus obras y que por qué no decirlo animara a Gris junto a Moreno Carbonero, Penzol, Vázquez Díaz o Echea a probar suerte en París, como forma de lograr un sueño que él mismo no se atrevería a seguir por exceso quizás de prudencia.

²⁰⁷ Rodríguez de León, Antonio, en su artículo “Eulogio Varela, el poeta de la técnica pictórica” publicado en *ABC*, 5 de febrero de 1956, sentenciaba la labor del artista tras su fallecimiento con estas elocuentes palabras: “murió como vivió, sin el menor ruido, como si siempre hubiera caminado de puntillas, que es como suele caminar el verdadero talento”.

5.1 FORMACIÓN EN VALLADOLID Y MADRID. RELACIÓN CON LOS MAESTROS MARTÍ Y MONSÓ, ALEJANDRO FERRANT Y EMILIO SALA. OBRAS MÁS RELEVANTES.

Convendremos que Eulogio Varela nació para el arte desde la pintura y para esta desde la ciudad de Valladolid. A lo largo del siglo XIX Valladolid fue logrando un desarrollo pictórico interesante lo que al mismo tiempo beneficiaba el salto cualitativo que durante el último tercio de siglo lograría la escuela pictórica de la ciudad. Sería inmerso en ese ámbito cultural en el que el joven Varela forjaría sus habilidades y compromiso con la pintura, y donde gracias a sus aptitudes pudo lograr poco a poco un reconocimiento oficial muy importante. Las obras del profesor José Carlos Brasas Egido y sus estudios acerca del fenómeno pictórico en Valladolid son claves para poder entender esta decisiva etapa en la vida del artista portuense y la razón de su drástico cambio de rumbo una vez se asentara en la capital. Su análisis por lo tanto tiene que ver con aquellos núcleos y círculos de artisticidad que destacaron en Valladolid por aquel entonces para desde ahí poder explicar la forja en la que se formó nuestro artista.²⁰⁸ Esos círculos artísticos serían diversos, desde la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción hasta el Museo y la Escuela de Bellas Artes de Valladolid, siendo a partir de 1871 con el nombramiento de José Martí y Monsó (1840-1912, artista valenciano que desarrollaría gran parte de su carrera en Valladolid donde formaría al joven Eulogio) cuando daría el impulso necesario como director a la Escuela de Bellas Artes. Un pintor de corte académico por lo tanto y tono anecdótico que sin embargo pudo insuflar en un primer momento a Varela un gusto creciente o informarle de esa escuela luminista tan levantina que estaba arrasando en los ambientes pictóricos nacionales, con su toque impresionista y cosmopolita.

Martí y Monsó lograría incluso la implicación de instituciones como la Diputación Provincial y el Ayuntamiento en la misión de fortalecer el entramado artístico local a través de la apertura de nuevas “galerías” como la del diario *El Norte de Castilla* de 1897, un tejido artístico motivado fundamentalmente en la llamada pintura de género,

²⁰⁸, Al margen de las obras ya citadas de José Carlos Brasas Egido y que atañen a la labor como ilustrador del gaditano es pertinente resaltar de nuevo su estudio titulado *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. opus cit, p.267, habida cuenta de la información que presenta en base a formación y líneas maestras de la pintura vallisoletana y el porqué de la faceta más costumbrista de Varela.

retrato, asuntos históricos, y religiosos, todo barnizado por un barniz pedagógico y hasta cierto punto doctrinal. Para Brasas Egido dentro de este ambiente destacaron nombres como los de Pedro González Martínez, Agapito López San Román, M. Jadraque, Montero Calvo, el mismo Martí y Monsó o bien discípulos de este como Gabriel Osmundo Gómez y Marcelina Poncela.

A nivel oficial sería en 1860 según el autor cuando Valladolid comenzaría a destacar a nivel nacional y cuando su Academia de Bellas Artes alcanzaría la categoría de 1ª clase equiparándose a las de Madrid, Barcelona o Valencia. Como pintores ya académicos destacarían en un primer momento López San Román (1801-1873) de sesgo neoclásico en la línea de J. Aparicio, una corriente que hacia la segunda mitad de siglo sería sustituida por una corriente más del gusto impresionista afín a los intereses burgueses que se focalizarían en la ya citada Academia de la Purísima Concepción y en la propia Academia de Bellas Artes de la mano del primer maestro de Varela, José Martí y Monsó. De alguna manera gracias a él llegaron los nuevos tiempos y ese aroma de modernidad internacional que permitiría entre otras cosas la convocatoria de concursos y becas, la participación femenina y con ello la recaudación de más fondos o la ampliación del alumnado entre 1892 y 1893. Además también se incluiría la enseñanza de las Artes Aplicadas y los oficios manuales de lo que casi con total seguridad el joven Varela tomaría buena nota.

En cuanto a exposiciones la gran aportación vino de la mano de Carlos Mateu en 1897 con una buena representación de pintura moderna a través de algunas obras de Riancho, Valdivia, Garnelo, Martínez Cubells, Agrassot, Emilio Sala, Ignacio Pinazo, etc. Por fin Valladolid abrió sus puertas a lo nuevo, en un año en el que Varela estaba ya en Madrid pero aún así no perdía el contacto con la capital leonesa. Como ya comentamos en resumen, la huella pictórica que se encontró Varela en Valladolid fue la marcada por la pintura histórica (que él no seguiría en principio), bajo el influjo y el estilo de Rosales, en manos de Jadraque o Montero Calvo, la del retrato y el paisaje, ambos géneros de gusto burgués donde Martí y Monsó sería uno de los más destacados, y ya hacia mitad de siglo el gusto por el eclecticismo, decorativismo y modernismo muy localizados en teatros y cafés a partir de Oliva o el mismo Martí y Monsó, como en la decoración del Círculo del Recreo. El maestro valenciano manejó con verdadera soltura todos estos géneros y es probable que gracias a ello Varela a la postre lograra esa facilidad tan asombrosa para adaptarse a distintos asuntos pictóricos

y lenguajes, inmerso ya por otro lado en un momento en el que la pintura religiosa comenzaba a perder valor en favor de un sentido social que aparecería en artistas como Padierna Villa o Gabriel Lefort²⁰⁹.

No cabe duda pues del ascendente que Martí y Monsó tendría en Varela ni del hecho de que alguna manera fuera secundado con el tiempo por Ferrant y sobre todo por Emilio Sala. Ese tipo de pintura deudora de la obra de Federico de Madrazo o de A.Gómez Cross sería la de Martí y Monsó, con un sentido cosmopolita a veces en la línea nazarena y en otras integrada en el costumbrismo. De factura cuidada, acervo colorista, lineal y casi siempre generada a partir del retrato como ocurriría en muchas de las obras de Eulogio Varela, marcaría su formación a la vez que sesgaría a mi entender un progreso de mayor calado en el futuro. Quizás por ese aspecto resultadista, monótono, pintoresco y que el artista portuense acabaría eso sí matizando gracias a la técnica de pincelada suelta y libre que bebería de Sala.

Como señala Brasas Egido es posible que a causa de este encorsetamiento se deba en parte la ausencia de una monografía completa de la obra pictórica de Varela²¹⁰, cuestión con la que estoy de acuerdo, una limitación excesiva a un lenguaje poco seductor y demasiado tedioso que se prolongaría entre 1883 y 1886 tanto en los cursos que recibiría del maestro valenciano en Valladolid como a posteriori en Madrid donde como ya comentamos Varela nunca perdería de vista lo que acontecía en la ciudad y capital de la Provincia vallisoletana.

Lienzos como *Lo que da mi tierra* y algunos más realizados para los diferentes concursos de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid presentados cuando residía ya en Madrid, son buena prueba del éxito que a pesar de todo tenía Varela allí, no en vano este óleo alcanzaría un primer premio²¹¹. El mismo galardón lograría en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su *Berruguete en su estudio* de 1887 o con otros lienzos anteriores de 1892 como *En la fuente (costumbres griegas)*, *Estudio* y *En el campo*, en estos casos con menciones honoríficas²¹².

²⁰⁹ Ibidem, donde se cita el artículo de Ortega, G, “Artes y artistas” aparecido en *La Libertad*, 29-4-1887 y a otro anónimo titulado “Notas artísticas”, de *El Norte de Castilla*, 24-10-1895.

²¹⁰ Yo además entiendo como señalé el propio carácter “poco aventurero” del portuense como otra de las causas.

²¹¹ Ibidem, citando el artículo “Las Bellas Artes en Valladolid” en *El Eco de Castilla*, 18-8-1886.

²¹² Ibidem, donde el autor recupera el Catálogo oficial del concurso de 1892 en el que Varela fue nombrado discípulo de Martí y Monsó y de Ferrant, con este último dicho sea de paso alcanzaría por su

Como comenté anteriormente la pintura siempre ocuparía un lugar privilegiado en la mente del artista por eso ya en 1895, momento en el que se iniciaba de alguna forma su efervescencia gráfica, el autor se negaba aún a dejar de acudir a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la sección de pintura. Como lo prueban sus obras *En el tentadero*, *Estudio y Paisaje*, en la misma sintonía académica y costumbrista de sus obras anteriores, o en el caso de *Meditación*, *Retrato de la señorita A.V.*, *¡No te apenes mujer!*, *Ensueño* o *La Novela*, entre las que la primera sería premiada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Todas estas piezas auguraban ya un cierto toque matizado de modernidad muy vinculado a los nuevos círculos intelectuales madrileños del momento que le abrirían al joven artista nuevas perspectivas²¹³.

Era esta época en su carrera un momento de cambio pues, ya que su entrada en la capital como pintor no era la deseada a pesar de su intento por alejarse progresivamente de los excesos de realismo anecdótico. Quizás a causa de esto el autor no pudo desligarse del todo del ambiente artístico vallisoletano, máxime cuando es también en este instante cuando se daría una etapa en la vida personal de Varela marcada por los apuros económicos derivados de la formación de su familia. A pesar de residir en Madrid desde 1896 como insiste Brasas Egido, a finales de la década de los ochenta e inicio de los noventa, Varela seguía ligado a encargos como el que realizaría junto a Martí y Monsó en la decoración del Salón de Baile del Casino Venatorio de Valladolid, como daba cuenta *El Norte de Castilla* el 20 de agosto de 1896²¹⁴. De esta obra sólo queda la descripción que en el artículo reseñaría un crítico de la época quien lo relataba de esta manera:

En la pared lateral, izquierda de la entrada, irá colocado un lienzo que representa a Diana cazadora en airosa actitud de disparar una flecha y a sus lados, dos paneles con un perro de caza y un cervatillo... En la

calidad el puesto de alumno destacado que solía suceder al maestro en clase por sus numerosas ausencias. Además se apunta que durante este año figura como residente en Madrid en concreto en la calle Claudio Coello número 27.

²¹³ Ibidem, citando el Catálogo ilustrado de la VI Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1894 y el artículo de Ortega, G, "Valladolid a fin de siglo. Pintores y escultores" en *La Libertad*, 20-9-1893.

²¹⁴ Ibidem, citando a otras fuentes además como Espí, Valdés, Adrián, *El pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia, 1975, Viergol, A. M, "Variedades. El Casino Venatorio" en *El Eco de Castilla*, 7-8-1896, Ortega, G, "Revista de Artes Bellas" en *La Libertad*, 18-8-1896 y del mismo autor "De otoño. Nuestros artistas en la Feria. Excursiones a los estudios" en *La Libertad*, 19-9-1896 y Díaz Sánchez, A, "Notas artísticas. El decorado del Casino Venatorio" en *El Norte de Castilla*, 20-8-1896.

pared opuesta, formando pendant otro lienzo que representa la atracción que existe entre la Agricultura y el Comercio, a los lados, un disco de vía férrea, alegoría del ferrocarril y un espantapájaros... El muro longitudinal del salón irá revestido por dos grandes lienzos de unos tres metros de largo y cerca de dos de alto, uno representa la Primavera ofreciendo sus galas a las Artes, para que se adornen con ellas y admira al mundo su divina grandiosidad...

El otro representa a Minerva guiando a las Ciencias por el camino de la Sabiduría. Alternan con estos cuadros cuatro tapices estilo Luis XV, representando las Cuatro Estaciones... Entre las ventanas irán tres paneles secundarios con los símbolos de los tres deportes más desarrollados en España: la fiesta nacional, las carreras de caballos y el juego de la pelota en los frontones. Por último en el techo figuran amorcillos entre nubes jugando unos con otros al dominó, al billar, a las cartas, otros bailando, practicando esgrima, la lectura... en suma todos los juegos que se pueden dar en dicho Casino”²¹⁵.

Durante este mismo año de 1896, Varela también concurriría al concurso de pintura del Círculo de Bellas Artes de Madrid con su lienzo *En mi estudio*, muy deudor aún del modelo académico y anecdótico en el que se había formado, un referente sin embargo que nunca le procuraría esa trascendencia nacional que en parte sí alcanzaría como dijimos con las artes decorativas y la ilustración gráfica, hasta alcanzar el parangón con grandes ilustradores del momento como Utrillo, Casas, Riquer, Gual o Triadó según señala acertadamente a mi entender Brasas Egido.

²¹⁵ El motivo decorativo de mujeres portando con diademas de flores y vestidos de gasa vaporosa y cestas florales que al parecer según este texto pudo aparecer en esta obra, sería muy recurrente entre los artistas decorativistas modernistas. En Mucha aparecía a menudo así como en varias obras de Grasset, Sala y cómo no del mismo Varela. Sin ir más lejos en la famosa serie de las Estaciones que el artista gaditano realizaría para *Blanco y Negro*, del Almanaque de 1900, cerca de diciembre de 1899 o en las portadas de los números 1.088 y 1.106 de marzo y julio de 1912 respectivamente.

Lo que sí parece evidente es que durante este primer instante de la vida de Varela en la capital de España, la nueva formación que recibiría de manos de Alejandro Ferrant y sobre todo de Emilio Sala (con este tendría contacto desde 1890 más o menos) le acabaría por acercar a los derroteros modernistas, eclécticos y prerrafaelitas y con ello a una nueva manera de buscarse la vida y poder explayar su magisterio a través de los concursos de revistas, instituciones, labores de publicidad y colaboraciones con multitud de publicaciones tanto madrileñas como extranjeras. Es por lo tanto en estos años de finales de siglo cuando la obra y vida de Eulogio Varela darían un giro radical, debido en gran medida al renombre de su maestro Sala con quien al igual que había hecho con Martí y Monsó colaboraría en el proyecto de decoración del telón del Teatro Español de Madrid por encargo de la actriz María Guerrero, para lo que incluso Varela siguiendo las enseñanzas en el campo del retrato de Martí y Monsó realizaría también uno de Moratín²¹⁶

En este caso evito hablar como colaborador de Sala en la ya comentada decoración del Salón de Baile del Casino de Madrid por la ausencia de fuentes directas y por la contradicción entre lo que proponía María López Fernández y José Carlos Brasas Egido²¹⁷

Emilio Sala aportaría por lo tanto en la obra y carrera del gaditano, un mayor conocimiento del oficio y una aproximación feliz al naturalismo colorista y anecdótico que recuerda a mi entender a ese modernismo de costumbres de artistas como Adolfo Lozano Sidro, como en el caso de la obra comentada *El baile* de 1891. Lienzo del que

²¹⁶Una vez matriculado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y desarrollar una labor como aprendiz del profesor Alejandro Ferrant (padre del escultor vanguardista Ángel Ferrant), Varela como vimos anteriormente tendría una relación especial con Emilio Sala que sin duda redundaría en beneficio del propio artista portuense. Emilio Sala (1850-1910), sería un notable pintor y maestro de otros grandes artistas como Cecilio Plá, José Mongrell o María Blanchard; así como teórico en obras como su *Gramática del color*, donde teorizaría sobre la relevancia de las teorías del color y las tonalidades tan del gusto impresionista, tardoespressionista y luminista de la llamada Escuela de Levante. Sala como vimos tendría su primera toma de contacto con Varela en los años noventa del siglo XIX al hacer el favor el gaditano de recoger y armar la obra *La expulsión de los judíos* de Sala para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, ya que en ese instante el de Alcoy se encontraba en París, llegando incluso como dijimos a hospedar Varela en su casa brevemente a Sala. A la postre Varela se beneficiaría ya que como gran amante de las artes decorativas que fue Sala promovería la colaboración del gaditano con muchas revistas del momento, incluida *Blanco y Negro*.

Publicación de la que Sala ya era colaborador y dentro de la que influiría en la entrada de su amado discípulo Varela a finales de siglo.

²¹⁷ Me refiero a la obra citada de María Carmen López Fernández, “Pinturas del Salón Real...”, opus cit, p.273, o de la misma autora *Patrimonio artístico del Casino de Madrid. El Salón Real (antiguo Salón de Baile)*, opus cit, p.158, y a las continuas citas a esta decoración que Esteve Botey o Brasas Egido y otros autores siguiendo a estos mantienen en el sentido opuesto.

Ramón Faraldo²¹⁸ realizaría una buena descripción cuando la catalogaba de “una gran obra” que “emula la escena en la quinta del Guadalquivir, entre Inés y Tenorio, la cándida paloma y el galán traidor. El contorno del trance, profundidad de salón, mobiliario, tapicerías, es de mano magistral” al igual que haría con *La dama enlutada* “que camina sobre el suelo otoñal en pos del gallardo dogo que corona la escalera. Ella en sus ropajes y en el contorno mustio hace de esta obra una de las más representativas del arte total y la emparenta con Carlos y Rusiñol”. Imágenes y escenas que también repetiría anacrónicamente en muchas de sus ilustraciones aunque en la mayor parte de los casos sin mostrar de manera tan preclara ese gusto por el luminismo y la factura suelta *sorollesca* debido a la autarquía de la línea.

Un caso interesante en la obra pictórica de Varela supusieron la gran cantidad de apuntes, tablillas, y lienzos de pequeño tamaño realizados sobre motivos naturales posiblemente en la sierra de Guadarrama en los que subsistía un apego por lo atmosférico y por el detalle de hojas, enebros, lavandas y jaramagos en los que la inspiración impresionista, luminista, de los paisajistas institucionistas ligados a las enseñanzas positivistas y el gusto japonés por la naturaleza, se entremezclaban con esa vocación botánica que el artista manejaba desde su infancia. En estas piezas además se mostraría una valoración del boceto inacabado que contrastaba con aquellos acabados perfectos de muchas de sus ilustraciones, perfiladas a través de una amable pero fría linealidad como en ocasiones señalaría Juan Manuel Bonet. Bajo mi punto de vista además en estas obras (muchas de ellas probablemente realizadas al final de su vida y en los alrededores de Cercedilla), era posible adivinar la huella de otros pintores más dedicados al paisaje como Beruete, gracias a esa magnificencia de los peñascos de la sierra de Madrid que minimizaba de algún modo y empequeñecían a las figuras humanas en una visión de la naturaleza en la que el positivismo en el trato de la luz y un cierto eco místico superviviente aún, se daban la mano. Es decir una prueba pictórica más de esa comunión entre idealismo y ciencia que se promovía en la Institución Libre de Enseñanza por parte de Francisco Amador de los Ríos en torno a 1885 cuando recogería en la obra *La lectura* parte de estas ideas.

²¹⁸ Faraldo, Ramón, “Todas las artes en un solo artista...”, opus cit, p.271, En este texto el autor cataloga al artista como un humanista por su enorme abanico de conocimientos y su capacidad para abarcar todo tipo de actividades, teóricas y prácticas, una definición con la que estoy en pleno acuerdo y que utilicé remozándola como la de “un humanista en la época del automóvil” en las exposiciones que comisarié del maestro en 2013 y 2015. Señalar de paso el error de Faraldo en este artículo al cifrar la fecha de la muerte de Varela en 1968 y no en 1955.

El mismo Azorín al hablar de Beruete y sus paisajes también ahondaría en esta cuestión²¹⁹, lo mismo que Varela quien rompería en cierta forma su credo pictórico al adoptar con estas obras un modelo precedido en el tiempo por Carlos de Haes y por su discípulo Santiago Regidor (al parecer gran amigo de Varela, lo que pudo influir en este tipo de pintura del autor portuense). Un modelo que sintonizaba con los postulados más científicos y pasados de la pintura impresionista francesa y que ya en estos momentos por el contrario se empezaba a decantar por las nuevas experiencias posimpresionistas y expresionistas.

Así pues la pintura en nuestro artista no sería en resumen una veta más en su carrera. Si bien jamás logró ese reconocimiento que sí tuvo en parte como ilustrador, entiendo que sí fue una importante base sobre la que fundamentar gran parte de sus conocimientos como dibujante, diseñador y decorador. Sin esa base pictórica a la que por cierto alejado ya de ella no dejaría de homenajear en sus colaboraciones y a la que recurriría de nuevo tras su jubilación, entiendo que jamás se hubiera dado esa libertad formal que sí aparecería cuando en vez de enfrentarse al lienzo lo hacía al folio en blanco. A diferencia de Faraldo²²⁰ quien se afanaba en recalcar que de las 150 pinturas existentes hasta la fecha en la que escribe su artículo tan sólo unas pocas eran conocidas y las demás lo eran en ámbitos muy reducidos, entiendo que a pesar de que esto es incuestionable tanto o más como la pobre calidad de las mismas, el objetivo no ha de ser este cuando se habla del Varela pintor. Sino más bien el de valorar su trayectoria de pintor como una constante pugna entre el lado más evolutivo de su arte y el más anclado del mismo. Una lucha constante a lo largo de su carrera que permitiría bajo mi punto de vista el disfrutar en su producción gráfica de un artista más moderno, más libre, ecléctico y evolucionado así como de su faceta modernista, cosmopolita y decorativa heredera del magisterio que obtendría de sus magníficos profesores; quienes dicho sea de paso siempre lo tomaron como uno de sus discípulos predilectos, imagino que con una buena razón para ello.

Fueron ellos pintores consagrados quienes ultimaron esa senda entre “pintor-ilustrador-inventor” en Varela y le enseñaron con buen rédito una técnica sutil que el gaditano desarrollaría en acuarelas, gouaches, pastel, óleos, etc. Así como en el tratamiento de “abecedarios, dioscellos, mitología, damas, pastorales, bodegones,

²¹⁹ Azorín en “Aureliano de Beruete” en *Obras completas*, tomo VII, *Tiempos y cosas*. Ed. Salvat, 1970.

²²⁰ Faraldo, Ramón, “Todas las artes...”, opus cit, p.271.

parajes vivos y muertos, parques, roca en bruto y roca construida, antigüedades, ultraclasicismo,...” según Faraldo. Fue indudablemente un artista “loco” como señala este autor pero de una locura amasada en la intimidad y el silencio, en su base académica y en la forma de superarla que tuvo volcada en el dibujo, un alma inquieta diría yo seducida por la vorágine artística del mundo moderno tal y como atestiguan sus charlas, influjos y amistad con Gris, Casas o Picasso en Madrid.



Emilio Sala, Amapolillas, portada para Blanco y Negro, 22-7-1899, n° 429.



Emilio Sala, Mademoiselle la cuisinière, contraportada de Blanco y Negro, 12-7-1902, n°584.



Eulogio Varela, Berruguete en su estudio, 1887, óleo, 130x090 cm, Colección Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz. Este lienzo muestra como homenaje a Valladolid al célebre escultor contemplando su grupo escultórico de El Sacrificio de Isaac destinado el retablo de San Benito de Valladolid.



Eulogio Varela, El baile, óleo, 1891, 100x150 cm, Colección del Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz.



Eulogio Varela, Autorretrato, 1893, óleo 040x027 cm, Colección particular. Este magnífico autorretrato es muy similar dicho como anécdota a un boceto tachado con tinta negra que está en el reverso de la ilustración para portada de Blanco y Negro que realizó el artista en 1902. Esta portada colorista que comento fue publicada en la revista el 10-5-1902, nº575 y aunque probablemente sea posterior a este, la pose es idéntica como se advierte a pesar del borrón de tinta que lo cubre.



Autorretrato comentado ubicado en el reverso de la portada de 1902, como se puede apreciar la pose es muy similar pero en ella el artista aparece mirando a nuestra izquierda a diferencia del óleo de 1893. Sea como fuere sí nos vale para valorar la enorme vocación del autor por el retrato durante estos años de aprendizaje.



Eulogio Varela, técnica mixta, El baño de la hija del faraón, sin datar, colección privada de Francisco Arniz Sanz. El gusto por el historicismo y sus reinterpretaciones más Art Decó aparecen en multitud de obras del artista portuense.



Eulogio Varela, apunte sobre el natural perteneciente al grupo de obras que se expusieron en la famosa retrospectiva de Varela en la Galería Art-Press en 1974. Con esta pieza a continuación mostraré varias más de las que la acompañaron, valiéndome de las fotos conservadas en el Archivo del periódico ABC.



Eulogio Varela, La dama enlutada, óleo, 100x059 cm, firmado y fechado en Madrid en 1893, también mostrada en la exposición de 1974.



Eulogio Varela, boceto de amorcillos seguramente para alguna pintura decorativa, sin datos, presentada en la muestra de 1974.



Eulogio Varela, retrato de mujer, sin datos, mostrado en Galería Art-Press en 1974, de nuevo el género del retrato en la línea de Emilio Sala. Es factible que la mujer fuese su propia hermana a la que por cierto solía usar como modelo en muchas de sus primeras composiciones.



Eulogio Varela, apunte del natural, sin datar, posiblemente de las afueras de Cercedilla, región en la que solía pasar sus vacaciones con su familia. La naturaleza y la impronta luminista e impresionista de nuevo como grandes protagonistas. Esta pieza también fue mostrada en 1974.



Eulogio Varela, jardines, sin datar, de la muestra de 1974.



Eulogio Varela, apunte de hombre, sin datar, bajo influjo costumbrista, colección particular.



Eulogio Varela, Medievalismo veneciano, sin datar, técnica mixta, colección particular de Genoveva Varela.



Eulogio Varela, El paje y la princesa, acuarela, 45x60, sin datar, esta obra pieza fue subastada en noviembre de 1972 en la Casa de subastas Durán, medievalismo, colección particular de Genoveva Varela.



Eulogio Varela, óleo, apuntes del natural Cercedilla, sin datar, colección de Genoveva Varela.



Eulogio Varela, óleo sobre tabla, sin datar, motivo natural, colección Genoveva Varela.



Eulogio Varela, óleos sobre tablas, sin datar, apuntes de iglesias de Cercedilla, el marco es también obra de Varela como ya vimos lo que demuestra una vez más la polivalencia del maestro, colección Genoveva Varela.



Eulogio Varela, Corral de gallinas, técnica mixta, sin datar, Museo Municipal de El Puerto de Santa María de Cádiz.



Eulogio Varela, retrato de la hermana del artistas, años 80, óleo, colección particular de Gonzalo Barba Cardenal.



Eulogio Varela, retrato de su hermana, óleo, en la línea de las imágenes de salón de la pintura francesa de finales del siglo XIX, colección particular de Gonzalo Barba Cardenal.



Eulogio Varela, óleo, sin datar, Vista de su casa en Cercedilla, fotografía cedida por José Carlos Brasas Egido.

VI. EULOGIO VARELA, DIBUJANTE E ILUSTRADOR MODERNISTA EN BLANCO Y NEGRO.

*Más de aquel rayo supremo y fatal,
sólo quedó en el fondo de mi cerebro
un rostro de mujer, un sueño azul...*

Rubén Darío, *Azul*, 1888.

En toda la producción gráfica de Eulogio Varela para *Blanco y Negro* y *ABC* desde 1899 hasta 1936 se advierte fácilmente un sentido didáctico, una voluntad pedagógica a la hora de mostrar no sólo lo que era en aquel momento la recepción de los vericuetos de la modernidad, sino también de los avatares técnicos necesarios para lograr ser un buen dibujante o diseñador. Es decir en el artista portuense se aunaban por un lado una faceta investigadora total sobre el lenguaje plástico, gráfico y sus posibilidades y por otro un deseo por enseñar la manera correcta de alcanzarlo. Un afán perfeccionista y divulgativo que lo separaba de aquella noción tan peyorativa que lo aproximaba a ser considerado un mero émulo de Mucha y Grasset, para lo que su producción en *Blanco y Negro* (principal objeto de este trabajo), ayudaría en la forma en que este se convertiría en traductor de numerosos textos de sensibilidades literarias distintas gracias a un buen manejo del eclecticismo y una enorme capacidad para amoldarse a la variedad temática; cuando no en la manera en que el artista se deshacía de sus trabas académicas para indagar libremente en las infinitas posibilidades que le ofrecía la ilustración gráfica modernista.

Por lo tanto no sólo creaba en ocasiones a la sombra del mundo sino que vivía creando y enseñando, siempre con un tesón indefectible, un enorme ansía por crecer y una pasión desmedida por el arte, eso sí ajena a la fama y la vanagloria. Discreción y libertad, casi siempre, dos pautas indispensables que definen la magna obra gráfica de Eulogio Varela, el eje de su vida misma, y de su magisterio. A ello habría que ligar en

mi opinión y al margen de ese coto de libertad que el dibujo le permitía y de humildad artesanal (tan de moda por el *Arts & Crafts*), el hecho de volcar gran parte de su vida artística en el género de las artes menores lo que podría obedecer a una seguridad intrínseca del autor, quien sabía y conocía sus límites como pintor y sus grandezas como ilustrador. Fue en este campo en el que se presentaría como maestro de la línea y sus posibilidades, abordando unos campos de invención creativa que en un principio se hallaban muy lejos de los grandes círculos pictóricos y académicos.

Unos círculos caducos que el artista a través de Sala supo sortear para aproximarse a los modelos más experimentales (que nunca acabaron por atraparle del todo sin embargo) nacidos del posimpresionismo y del *modern style*, en concreto a los integrados en el mundo de las artes gráficas que eran para él, el mejor exponente de la primera línea de la modernidad ofreciéndole la posibilidad de sentirse al mismo tiempo creador, artesano, artista y maestro.

En el pequeño texto que acompañaría a la exposición de la Galería Art-Press sobre Varela en 1974 publicado en el diario *Pueblo*, por Francisco Rico²²¹ este retrata a Varela con unas palabras muy en la línea comentada y ensalzadora del dibujo en el maestro:

Olvidado por influencia de ingratitudes o despechos injustificables. Aquí está Eulogio Varela, un gran ilustrador y un gran pintor. Ningún buen aficionado dejará de admirarle en lo que se merece y de intentar un juicio equilibrado y objetivo de su verdadera significación.

O en estas otras:

Eulogio Varela Sartorio, pintor e ilustrador ilustre. Espíritu modesto, sencillo vivió entregado a su arte, como si se tratara- y eso era en realidad- un culto. En el más conmovedor de los aislamientos.

²²¹ Rico, Francisco, “Art-Press. Eulogio...”, opus cit, p54.

Entregado fervorosamente a crear, ajeno a la turbulenta del mundo, de la que él para su suerte, se tuvo siempre alejado.

Diestro, de gran experiencia, de verdadero saber, de gran aptitud, sobre todo para difundir en el mejor sentido del concepto.

Nace en el Puerto de Santa María en 1868. Desde joven se sintió atraído por el dibujo y la pintura en que fue maestro.

Pasó por la Escuela de Artes y Oficios madrileña, y esta le condujo bajo la enseñanza de José Martí, su director, a un fruto cierto dentro de su certitud más prometedor aún.

Este magisterio se lo inculcó con más brío el patrocinio de Alejandro Ferrant. Pero donde culminó la disposición artística de Varela, fue junto al gran Emilio Sala, con el que colaboró eficazmente en determinadas empresas, como el decorado del Teatro Español y del Casino de Madrid.

Siempre guiado por la mano de don Emilio llegó en 1899 a Blanco y Negro donde realizó un trabajo esmerado, muy superior a cuanto se conocía en España en aquellos tiempos, al lado de hombres como Plá y Sancha.

En las exposiciones nacionales de Bellas Artes alcanzó sucesivamente, dos segundas y una primera medalla y después formó parte del jurado en repetidas ocasiones.

E. Varela, que fue sobre manera un dibujante que pintaba o si se prefiere un pintor que dibujaba, sobresalió, airoosamente en dos rumbos especializados de su vocación; la orla y lo decorativo. Hoy que tantos pintan sin saber dibujar y tantos dibujan sin saber

pintar, ambas cualidades, produjo una obra diferenciada, lírica y emotiva

Una definición que chocaba sin embargo con la pequeña reseña sobre el artista que también en 1974 se daría publicada en la *Gazeta del Arte*²²², en la que el autor se posiciona más en una valoración del artista pictórica, que dibujística, cuestión que no comparto al declarar sobre Varela:

Pintor e ilustrador ya fallecido. Esta exposición nos ofrece un panorama antológico de su quehacer. Hombre de buen oficio, brilló como uno de los mejores ilustradores de su época, apoyado en una sólida mano de dibujante y en la viva imaginación barroquizante que caracterizó a los integrantes del movimiento modernista. Como pintor padeció en ocasiones la deformación ilustradora. Sus cuadros no funcionan demasiado bien cuando los estructura sobre la base del dibujo. Este impone su mandato despótico y atenaza la fluidez pictórica. Cuando Varela pinta olvidando la línea dibujística, en los cuadros aflora una pintura suelta, certera, con admirable sentido del color que le sitúa a la par de los mejores nombres españoles de su tiempo. Creo, sinceramente que en esta exposición se ha insistido demasiado en la faceta ilustradora de Varela en detrimento de su pura plástica pictórica. Esto no es justo, porque contribuye a que sin descubrirse al buen pintor Varela-R.S.

Art Press, Huertas 73.

²²² R.S (desconocido), “Eulogio Varela Sartorio” en *Gazeta del Arte: Exposiciones y Subastas*, sección crónica de galerías, Madrid, año II, núm. 34, 30 de diciembre de 1974. Entiendo que es en el dibujo y no en el lienzo donde Varela alcanzaría a profundizar en aquellos dilemas modernos que tan sólo insinuaría en aquellos óleos coloristas y de tono impresionista influidos gratamente por Sala, pobre muestra a mi parecer de maestría que sin embargo sí resulta más contundente en sus composiciones gráficas en las que aglutinaría influjos más diversos y más radicales.

Como ilustrador el artista gaditano, por encima de todo valoraría por lo tanto la sencillez de superficie, la humilde y artesana disposición en busca de lo bello y el símbolo en un ejercicio decorativo, ornamental y preciosista que guardaba al mismo tiempo un poso evasivo, rebelde y soterrado que pugnaba por sobrevivir entre ingentes cantidades de orlas y colofones para tomar cuerpo de mujer. Una fémina indolente y hermosa en su virginal apariencia, imbuida en parajes de ensueño, versallescos, bañadas por una amable frialdad²²³ pero que en el fondo guardaba magnas tempestades ocultas. Un propósito estético y esteta que de alguna manera pretendía elevar las artes decorativas a otras esferas más trascendentes.

Aún a riesgo de insistir en la importancia de Varela en su faceta como ilustrador me gustaría que antes de entrar a pormenorizar su obra, temáticas y análisis formal, subrayar aquellos datos que bajo mi punto de vista hacen necesario la reivindicación de la obra gráfica del artista. Uno de ellos tiene que ver con la escasa atención del mundo del arte y de la historiografía nacional sobre el hecho concreto como vimos de las llamadas Artes Menores y sobre el caso de Varela, de quien si ya son poco los testimonios y estudios sobre su faceta de pintor también lo son al menos en el caso de sus aptitudes gráficas. Con el fin de no reiterar el recorrido de exposiciones y estudios o pequeños apuntes que hasta la fecha se han producido sobre Varela no volveremos sobre ello, pero sí sobre la esencia de este trabajo que en parte y de forma muy humilde quiere apostar por la recuperación para el espacio académico de este artista, un rescate del olvido que lo posicione de nuevo como uno de los referentes dentro del universo de la ilustración gráfica madrileña y por ende nacional.

Indudablemente Eulogio Varela fue ante todo un artista modernista y con ello a su vez un artista de la modernidad. Como en su momento lo definiría el comentado Francisco Nieva resulta fácil ver en él un autor heredero de:

La influencia hipertrófica del “modern style”, en especial de Mucha, pero también la de sus seguidores más próximos y modernos. Mucha había creado

²²³ Como indicaba Francisco Nieva al hablar del estilo de Varela en “La España Ilustrada” en *Blanco y Negro*, núm.3.801, 3 de mayo de 1992, con motivo de la exposición en el Banco Bilbao Vizcaya. Este autor define la obra de Varela como dibujante como cercana a un decorativismo “científico” y lo valora principalmente de manera acertada bajo mi punto de vista como “absolutamente un ilustrador gráfico, con el especial sentido y cuidado decorativo que entonces ponía la imprenta moderna y representaba muy bien esa tendencia *modern style* catalanista entre los dibujante españoles de su tiempo. Nadie mejor que Varela para ilustrar el teatro poético de su época, pomposo, estetizante y *d’annunziano*”.

*infinidad de carteles, paneles decorativos, anuncios industriales y pomposas ilustraciones para libros, con ese estilo floral, laberíntico y caprichoso, donde hasta la propia Sarah Bernhardt se levantaba de sus invisibles pedestales envuelta en lianas y en ristras de bellotas. Varela parece que se especializó en orlas para libros “de premio” y vitrales de iglesia moderna o catedral modernista de la cultura.*²²⁴

Prosigue el autor cuando describe su estilo como:

seco, completamente deudor de la línea y sometido a la técnica bien calculada del “entresijo” floral y la simetría de lo asimétrico, tan formalista y formulista como cualquier composición académica. En sus dibujos había casi siempre princesas Melisendas con trenzas de maroma y caballeros de marfil enfundados en corazas de bronce; y montones de crisantemos para rellenar el espacio, precedentemente sembrado de espinacas.

Esa dictadura de la sinuosidad y sobre todo de la línea fue la que en ciertas obras le llevaría quizás sin pretenderlo demasiado a coquetear con el expresionismo lineal y la autonomía de los volúmenes en la línea del grabado japonés y obviamente en la misma de muchos ilustradores que a la postre herederos de estas tendencias acabaron explayando en muchos casos en un tipo de pintura plenamente de vanguardia.

Estas cualidades singulares hay que enmarcarlas además en un contexto poco propicio como ya vimos como era el madrileño, muy ajeno a esa vertiente nacionalista, espiritual y a la postre parisina que tuvo el modernismo catalán, huérfano de un evento tan decisivo como sería la Exposición Universal de Barcelona de 1888 o en el caso de otras ciudades extranjeras la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas de

²²⁴ Nieva, Francisco, “Evocación del antiguo *Blanco y Negro*” en el catálogo *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Prensa Española, Fundación “La Caixa”, Barcelona, 17 de marzo al 11 de abril de 1993. Quizás la concreción en las tareas en las que se especializaría Varela según Nieva sean un poco limitadas bajo mi punto de vista, aunque bien es cierto que si que se dieron. Además la labor como diseñador de vitrales creo que está relacionada con las colaboraciones que Varela tuvo con la famosa casa de los Maumejean en Madrid. Para mí es la definición que hace sobre Varela como ante todo un ilustrador gráfico sumamente acertada por otro lado.

Turín en 1902. En la capital Varela sería casi una isla modernista, adalid de un estilo considerado con el tiempo como una mera anécdota frívola de una burguesía menos preparada y más conservadora en ciertos aspectos que la catalana. De ese modo bajo mi punto de vista ha de ser considerado como un fiel traductor visual de las formas internacionales del llamado modernismo y que en su trabajo global para *Blanco y Negro* acabaría por mezclarlo con el simbolismo y otras corrientes. Todo esto hizo de él una figura apegada en estos casos al texto que ilustraba a excepción de sus portadas y por lo tanto un compositor de una sinfonía de lenguajes que debido a su erudición absoluta de los diferentes matices del arte gráfico desarrollaría con total clarividencia.

Creador de un pequeño universo ornamental y simbólico que en cierta forma vino a probar si alguna vez se dudó, la existencia de un verdadero *corpus* modernista madrileño, su realidad al menos desde el terreno gráfico y en parte gracias a su mano. Su repertorio modernista estaría constituido mediante una riqueza decorativa fuera de lo normal y una calidad magistral, portando un sinfín de referencias iconográficas y teóricas que lo equipararían a artistas como los comentados Mongrell, Camps o Tomàs Sala; sintetizando de algún modo diversas propuestas (como ocurre en el arte de finales del siglo XIX), en un ejercicio sincrético y ecléctico, con un afán por buscar en el valor arqueológico de alguno de sus repertorios y por mezclar contradictoriamente en ocasiones lo objetivo con lo onírico y esotérico, para gestar una dudosa convivencia a veces entre tradición y modernismo.

Todo ello es lo que le impulsaría con el tiempo a ser más que un mero imitador de Mucha pues no se conformó con ese cómodo rol sino que en su deber investigador y divulgativo Varela ahondaría en el sentido último de lo decorativo e incluso teorizaría sobre ello; es ese *corpus* modernista y madrileño comentado que él mismo ayudaría a crear. De ese gusto por profundizar Varela saldría siempre triunfante entre otras cosas debido a su perfil de esteta que nunca perdería como buscador pasional y fiel de lo bello y las formas y que a pesar de todo le permitiría no enclavarse en el mero gusto ornamental para poder conjugar diferentes opciones plásticas que tenían como objeto final el de transgredir las formas usuales y experimentar con el volumen y la profundidad mediante la mancha recortada, como en el llamado realismo sintético o en el japonesismo imperante en toda Europa a finales de siglo.

Al margen de esto me gustaría destacar al mismo tiempo la enorme relevancia que en su terreno tendría Varela entre colegas e intelectuales de la época, cuestión que se le privaría en el futuro. Considerado un erudito, virtuoso dibujante y afanado trabajador por las fuentes coetáneas sería galardonado como comentamos oficialmente tanto en varios certámenes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como en diferentes concursos de carteles, arte ilustrado y publicaciones, tanto a nivel nacional como internacional, lo que vendría a ratificar la alta consideración del artista. Ajeno eso sí y reincidente a la autocomplacencia y la notoriedad de otros, incluso en la propia revista que fue su casa durante muchos años(*Blanco y Negro*) sería admirado y valorado como uno de los ilustradores más prolíficos de la misma, traductor de la modernidad internacional de otras revistas foráneas que tanto admiraba Luca de Tena y reconocido como el gran artífice en la plasmación de la misma en letreros, rótulos, diseños de página, viñetas, texto y cómo no en sus mujeres; las grandes portadoras de la modernidad estética de fin de siglo.

Esa admiración que profesaba el fundador de la revista también se traduciría en el meritorio cargo de confeccionador de la misma que pronto Luca de Tena le ofrecería por sus enormes conocimientos técnicos en el arte de la impresión. En el terreno académico también Eulogio Varela fue altamente reconocido en casos como el de su nombramiento como miembro del jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la rama de Artes Decorativas a partir de 1924 o como docente de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid y de la Escuela de Artes y Oficios, cargo que ostentaría hasta su muerte. Su amplia panoplia de conocimientos quedaría ratificada en estos cargos y también en su obra teórica que como dijimos fue el gran espaldarazo que como erudito de la causa gozaría Varela.

Entre sus iguales, artistas tan relevantes a la postre como Juan Gris, Pablo Picasso, Santiago Regidor y otros siempre le considerarían un maestro dibujante cuando ellos aún se hallaban en el albur de sus carreras como bien indican autores como el mismo Kahnweiler o Juan Manuel Bonet²²⁵. Con otros artistas incluso compartiría aventuras como la de fundar un taller de artes gráficas en Madrid como en el caso de Joaquín Xaudaró (gran apasionado a la vez de lo japonés, de enorme influjo catalán y de las

²²⁵ Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Folio Essais, edición de diciembre de 1990 y Bonet, Juan Manuel en “La vida ilustrada” en el catálogo *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*.

nuevas modas decorativas francesas), y con otros mediante el contacto de obras como con Echea, José Arija, Chiorino, Triadó, Riquer y con literatos como Rubén Darío, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, José Echegaray, Marciano Zurita, Octavio Picón, etc. Incluso como exlibrista Varela a través de la demanda de sus obras para una clase profesional liberal y a veces de élite mostraría también una categoría como artista elegido por esas altas esferas para que les realizara ese tipo de obra tan personal y que en cierta medida funcionaba como una suerte de paraíso de evasión simbólico y muy personal para el poseedor, lleno de alegorías y símbolos que les definían como intelectuales.

Podríamos aseverar que gran parte de sus conocimientos, contactos, renombre y valoración por lo tanto los alcanzaría como artista insigne de Prensa Española, *ABC* y fundamentalmente *Blanco y Negro*, incluso muchos de sus proyectos decorativos presentados a la postre en sus apariciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes serían reutilizados de aquellos que a principios del siglo XX había realizado para la revista madrileña. Así como líder principal de la imagen modernista desde sus páginas, Varela se erigiría hasta la eclosión de la fotografía en un verdadero motor de ese cosmopolitismo modernista importado en la capital y también por ende de aquella filosofía integradora de las artes y la crónica que en su momento pretendía ser la publicación de Luca de Tena. Gracias en parte a la obra y divulgación de la obra del maestro gaditano la revista de Luca de Tena y de otros como él se convertiría en un hito de la historia del periodismo gráfico nacional y madrileño, sin llegar a ser considerada como una “revista de creación” como vimos, pero logrando mejorar el modelo periodístico del momento sin caer de lleno como muchos pensaron en la mera frivolidad decorativa a pesar de que autores coetáneos como Clarín luchaban porque sus revistas se alejaran de “los anodinos y tontos papeles pintados” de *Blanco y Negro* mediante la sutileza poética.

La plantilla de la revista tan heteróclita y diversa fue la protagonista sin duda que permitiría la convivencia de estilos opuestos a veces en pro de la unión de las artes y las letras, entre realidad y estética, además de convertir a la misma en pionera de técnicas de impresión traídas personalmente por Luca de Tena desde Alemania.

En resumen Eulogio Varela Sartorio gracias a su faceta gráfica se erigiría en un maestro que conocería una primera etapa pre-modernista, otra de transición claramente

esteta y otra plenamente modernista (simbolista y ligada al *Art Nouveau*), que siempre insistiría en el conocimiento como base de todo y en una suerte de humanismo necesariamente unido a la técnica. En una, en definitiva, figura capital del modernismo madrileño que sería testigo de un fin de siglo de síntesis, decadencia, ocaso y apertura hacia nuevos lenguajes formales más allá del positivismo y del tardoromanticismo.



Postal anunciadora del estudio de Eulogio Varela en la calle Diego de León número 7. Imagen cedida por Genoveva Varela. La figura femenina alegórica aparece también en una ilustración que realizaría el artista para Blanco y Negro siendo prueba de hasta qué punto sus colaboraciones en la publicación le darían juego al artista.

Gracias a la labor de catalogación, datación y ordenación de las piezas conservadas en el archivo del Museo ABC de Madrid que llevé a cabo a lo largo de los años 2012 y 2013, pude extraer una serie de conclusiones o claves que de buena manera entiendo pudieran ser extrapolables al conjunto de la obra gráfica del maestro portuense. Una labor que paralelamente me serviría para poder realizar un análisis detallado de cada

una de las obras conservadas²²⁶, en base a fichas detalladas en las que se analizan todo tipo de factores estilísticos, de formato, fecha y sucedáneos.

Tal análisis personal me llevó en un primer instante a considerar que el estudio del conjunto de la obra de Varela para *Blanco y Negro* y *ABC* resultaba inútil realizarlo desde un sentido estricto de la cronología ya que el artista con frecuencia como hemos ido viendo caería en el eclecticismo y a veces en el puro anacronismo, siendo fácil encontrarnos con obras de claro estilo *Art Nouveau* datadas en plena década del 20 o incluso en otras ocasiones con piezas de claro sesgo costumbrista bien entrado ya el siglo XX. A pesar de ello y de ese talante de traductor visual de lecturas de diferente sensibilidad literaria, su enorme maestría para la ilustración no sólo le convertiría en el gran maestro modernista de la publicación sino además en portador de un enfoque estético moderno que plasmaba al mismo tiempo el nuevo devenir social de la realidad madrileña.

En síntesis la obra gráfica del artista oscilaría en líneas generales entre dos grandes estilos que por diversas razones y con asiduidad coexistirían a menudo en una misma época e incluso en un mismo número de la revista, serían: el **costumbrismo** y el estilo *Art Nouveau*. En el caso del primero estamos hablando de una estética asociada al final del siglo XIX, realista, narrativa, literaria y anecdótica muy vinculada en su caso a sus maestros pero también sin duda al perfil de muchos de los poetas y escritores colegas en la revista de Luca de Tena que apostaban por textos de este tipo que habían de ser ilustrados por el maestro de manera equitativa. Sin entrar en el análisis de fuentes de inspiración que ya sabemos, existió siempre en Varela un afán pictórico y pictoricista que definió su carrera y que provocaría el regreso del artista a esas fuentes y a la vez a técnicas “pictóricas” como el óleo, gouache, pastel o acuarela desarrolladas en el terreno gráfico. Da la sensación de que durante los primeros años de colaboración con *Blanco y Negro* utilizaba el dibujo como mera forma de ganarse la vida y de estar en paralelo

²²⁶ Me gustaría incidir en el hecho de que el total de obras conservadas de Varela en dicho archivo no son lógicamente el número real y exacto de todas las colaboraciones que el artista realizó para la casa, a causa evidentemente de la pérdida de muchas de ellas, ya que a pesar de que para los artistas estas pequeñas piezas sí eran consideradas como dignas obras de arte no lo serían para otros muchos, encargados en ocasiones de su mantenimiento y archivo. A pesar de ello, la colección del museo, la antigua colección que anteriormente estaba ubicada en el edificio del propio periódico *ABC* en Madrid, es una de las mejores y más completas colecciones de arte gráfico que se conserva en España y en Europa como bien defiende la directora del museo Inmaculada Corcho. Gracias a la digitalización de gran parte de estos archivos gozamos hoy de acceso libre a la hemeroteca digital del diario, una de las herramientas más importantes para el estudio e investigación que tenemos de la colección y en el que me he apoyado constantemente.

enchufado con los gustos de la modernidad imperante, ya que resulta complejo vislumbrar en las obras de esta etapa una autarquía de la línea y la tinta como verdaderos símbolos gráficos. Más bien como dijimos apostaría por esas otras técnicas más “pictóricas” y que reducían significativamente el acervo lineal de obras posteriores, lo que no significa que no realizara ninguna bajo esta premisa, de ahí ese anacronismo y eclecticismo tan sorprendente en un autor que estudiado de manera más epitelial pudiera parecer a simple vista más tradicional de lo fue realmente.

Resulta como si durante los inicios del siglo XX Varela viviera en un confronto consigo mismo, atrapado entre el gusto por la luz y el influjo de la línea que a la postre acabaría por seducirle completamente y por otorgarle el rango de adalid modernista gráfico en Madrid.

En lo que respecta al segundo caso, al influjo modernista y *Art Nouveau*, vendría acompañado en el artista gaditano de un completo sentido de lo moderno y sus circunstancias, a través de lo ecléctico, heteróclito y su complejidad, próximo al simbolismo y al mismo tiempo tanto al sentido estilizador del decorativismo imperante como al diseño y al hallazgo de nuevas fórmulas plásticas basadas en la primacía de la línea al fin. En este apartado conviene de nuevo recordar que Varela no fue un mero émulo de Mucha o Grasset, sino un artista capaz de desligarse del estilo del *coup de fouet*, los latiguillos y las mujeres virginales cuando el asunto lo requería y con la misma maestría y conocimiento que usaba en aquellas ilustraciones que tanto reconocimiento le dieron entre sus colegas como la citada obra *La cabeza y el corazón: diálogos* o la famosa serie que realizaría para el Almanaque de 1900 titulado *Las flores; cromos modernistas* y otros como el de 1906 que no se conserva. En estas piezas el artista sucumbiría a textos y secciones que a la vez estaban muy ligados a ciertos factores de la modernidad burguesa del momento en clave decorativa e internacional.

Estas dos fueron las grandes apuestas estilísticas que se aprecia a grandes trazos en la colección de *ABC* lo que no significa que las diferencias entre ambas fueran siempre tan preclaras y que en su fuero interno cada una no albergase a su vez ejercicios artísticos innovadores y más trasgresores, donde el mismo artista sería el encargado de desmontar cualquier intento por seguir ese hilo cronológico, a la par que estilístico comentado, destruyendo cualquier índice de progreso lineal y tiempo que pudiera parecernos ver en su obra. Así una de sus grandes hazañas sería la de introducir un estilo tan internacional

como el del *Art Nouveau* en un contexto tan anquilosado y tradicional como el de la Restauración en la capital; así como la de experimentar con una riqueza de juegos visuales y estéticos que haría convivir en sus dibujos con una naturalidad asombrosa. De todo ello se deduce por ende el hecho de que no fue un simple seguidor del estilo de Mucha por su gran facilidad para alternar magistralmente y en el mismo lapso de tiempo el realismo, el prerrafaelismo, modernismo, simbolismo, el referente germano de gusto sintetista o incluso el nórdico.

Por lo tanto es necesario a la hora de estudiar la obra gráfica de Eulogio Varela acudir a las bases formales, estéticas y temáticas que lo definieron en su momento como modernista y cabeza visible del grupo que se daría cita en la revista y en el conjunto de la actividad de la prensa ilustrada en Madrid, siendo nexo y en cierta forma creador de un formato para ese imaginable conjunto de ilustradores modernistas que como él apostaban por la **modernidad**.



Eulogio Varela, La cabeza y el corazón; diálogos, dibujo ilustrativo para el poema de Enrique de la Vega, en Blanco y Negro, 16-9-1899, n° 437, primera obra de claro influjo Art Nouveau para Brasas Egido y punto de inflexión para la postrera producción de Varela en la revista. Archivo Museo ABC.

Con respecto a ese manido concepto de modernidad, podemos decir que en Varela los lenguajes particulares de esta se adaptarían al aspecto de crónica visual de la propia revista (esa piel modernista tan visible en las cartelas o letreros de sección, a la manera europea y que tanto anhelaba Luca de Tena tendría en el artista portuense su gran intérprete de ahí que con el tiempo esos mismos letreros y caligrafías ideadas por él al modo *Art Nouveau*, se mantuvieran incluso mucho después que el artista ya no colaborase en la revista; sin duda sus viñetas y composiciones también serían

concebidas desde tal estética, que al mismo tiempo cincelaba a las mujeres gráciles y frágiles de Eulogio como arquetipos de mujeres modernas), a la filosofía de la misma y a la trascendencia que el artista quiso dar siempre al modernismo gráfico.

En el lenguaje modernista de Varela con frecuencia asoma un bando meramente estético cercano a las formas internacionales de manera muy didáctica y al mismo tiempo decorativo muy en sintonía con los artistas catalanes a lo que sumaría ese aporte teórico que proporcionaría una obra en apariencia superficial pero con un cierto contenido e interés estético, alejado eso sí de cualquier estigma ideológico como ocurría con frecuencia en Cataluña. Entiendo más allá de la valoración que como dibujante le han otorgado autores como Brasas Egido o Arniz Sanz que Varela de alguna forma fue consciente de su vana lucha contra el canon y lo arcaico principalmente en un lugar tan inhóspito para el cambio como era la capital, pero a pesar de ello sí atisbo en algunas de sus obras gráficas un interés por romper con la realidad y lo cotidiano. Un objetivo internamente asimilado por el artista y que quizás le conduciría a confundir usualmente esa realidad con la ficción, lo que inevitablemente degeneraría en ocasiones en una teatralidad premeditada y calculada entiendo por el maestro. Un ejemplo muy llamativo se da por ejemplo en la manera en que muchas de sus orlas por ejemplo se veían rebasadas por el dibujo que cobijaban; sugiriendo una ruptura de un espacio por otra parte artificial y reivindicando la espectacularidad del juego visual.

Si en conjunto la modernidad era la utopía y la democratización definitiva del arte la forma en la que este entra en la vida ordinaria, el llamado *coup de fouet* tan virtuosamente interpretado por Varela se convertiría en la pedagogía que ayudaría a cambiar la realidad triste, deprimida y vulgar de finales de siglo. Estetizándolo todo, para renovar y generar imágenes de imágenes, para originar de su mano una didascalía de lo original (que no de lo nuevo) donde sin duda era el arte el gran protagonista junto a la naturaleza. De ahí que esa faceta botánica e interesada por lo científico del joven Varela en Valladolid aparezca en muchas de sus ilustraciones posteriores hermanada con ese sentido organicista tan común en el arte europeo del siglo XIX. Su obra en conjunto hilvanaría dos binomios que con frecuencia se interconectarían, uno paradójico formado por el arte entendido desde lo artesanal y como reivindicación, con el del diseño como fruto de lo industrial, y otro aquel construido por el icono femenino y la naturaleza, más temático, simbólico y literario que el primero.

Tanto el arte como la naturaleza entendida desde el rechazo a la sociedad industrial como en Ruskin estaban presentes en sus dibujos, y se convertirían en los principales elementos para la liberación definitiva, más allá de todos los lindes y del concepto añejo de obra maestra para salpicar todos los aspectos de la vida ordinaria como en sus proyectos para decoraciones, carteles, pinturas, dibujos, eculturas, mobiliarios, joyas, metalistería, útiles de la casa, vidrieras, etc. Se trata pues de una cierta tendencia a la socialización del concepto artístico.

Suponiendo por lo tanto un esfuerzo en el artista casi suicida por no caer en el precipicio de la *tabula rasa* y el hecho de plegarse a un esteticismo a veces frívolo en aspecto y diría que decadente, con el fin de someter a toda escena de la realidad al revestimiento estético y pedagógico de lo artístico.

Quizás por todo ello en la obra gráfica de Eulogio Varela la modernidad serviría como fondo y trasfondo que acompañaba al envoltorio decorativo de su arte (algo similar a lo que ocurría con artistas como Xaudaró o Antequera Azpiri, donde el uso de las perspectivas cenitales confería a sus dibujos un sello de crónica de la modernidad del momento, pero en el gaditano a través de sus filigranas, fileterías y orlas), siendo un espacio común compartido que explicaría de alguna forma su propia idiosincrasia como ilustrador modernista. Todas las piezas que realizaría el artista para Prensa Española serían de ese modo un vínculo directo y visual con esa modernidad afincada en la sociedad madrileña que por otro lado nunca paradójicamente servirían para romper del todo con el modelo añejo, más bien como ya vimos como nexo aglutinador de tendencias opuestas.

Si analizamos detenidamente el grueso de su producción para Luca de Tena, nos encontraremos con que esa idea de modernidad plástica en su obra aparece redistribuida en distintas claves que serán en las que profundizaremos en particular en posteriores puntos, a saber;

-La mujer y sus imágenes, la definición de la esencia moderna a través de la mujer, donde ella es la protagonista absoluta ya sea disfrutando de su nuevo y progresivo rol social (contrapunto al tratamiento que en otros artistas de fin de siglo tenía la mujer aún muy subyugada al modelo de sociedad patriarcal), inmiscuida en escenas de sociedad donde imperan sus gustos en moda y ocio, cada vez más sofisticados y que anticipan el modelo femenino de los años 20 ligado al *Art Decó* así como al cosmopolitismo

internacional de la denominada Eva moderna y al estilo de la Eva Futura de Villiers. Además muchas veces la mujer en Varela es utilizada como referente simbólico desde una puesta de largo virginal o en su defecto casi maldita ligada al tardoromanticismo.

Tampoco convendría olvidar la valoración feminista que en ocasiones aparece en alguna de sus obras en sintonía con algunos de los discursos que comenzaban a aparecer en toda Europa sobre el nuevo rol social de la mujer.

-Las pequeñas joyas modernistas, como sus diseños de muebles, útiles de casa o cualquier tipo de ornato doméstico que propiciara la utopía del arte dentro de la vida burguesa para rehacerla a su modo. En estos casos de mobiliarios, metalistería o vidrieras Varela aparece más que nunca ligado a la filosofía de Émile Gallé cuando en *Objets d'art*.

-Carteles, en los que por un lado se sigue recurriendo a la mujer como reclamo pero donde al mismo tiempo esta aparece retratada en su propia sofisticación modernista. Siendo además el cartel una pieza clave en la obra de Varela, icono cierto de un nuevo modelo social burgués basado en lo comercial y publicitario de los anuncios.

-Escenas inspiradas en la vida burguesa, donde se narran las diferentes maneras de disfrutar del ocio de esta clase social, el cinismo de la misma y el uso de un toque irónico que recuerda en algo a las escenas pintorescas de Adolfo Lozano Sidro.

-El arte de lo individual a través de los exlibris, modelos de ciertos valores formales y patentes de una didáctica de la imagen ceñida al carácter intelectual de ciertas profesiones liberales que eran las grandes demandantes de este tipo de marca de propiedad. A menudo sus exlibris (entendidos como punto y aparte a su producción para *Blanco y Negro*), se convertirían en pasaportes a mundos paralelos, elitistas, sumamente simbólicos y estéticos.

-Sincretismo y modernismo, a través de sus referentes formales y sus asuntos que como dijimos oscilarían casi siempre entre la mujer y la naturaleza como grandes protagonistas. A pesar de ser un artista decorativista su obligada asociación con el texto literario que ilustra, le convertiría en un adepto más del simbolismo plástico de fin de siglo y de la decadencia artística decimonónica.

Por ello en su producción para *Blanco y Negro* son prolijas las piezas vinculadas al *Art Nouveau* con respecto al simbolismo lineal (muy particularmente en la anatomía femenina), a las japonerías, los jardines y estanques de evasión, a los llamados a la manera de Baudelaire “paraísos artificiales” y cómo no a esa extraña fusión entre mujer, naturaleza, muerte, pasión y pureza. En todo este lenguaje gráfico las fuentes de inspiración como veremos fueron muchas y entre ellas también aquellas que provenían del norte de Europa que contrastaban con la rotundidad y claridad de las formas clásicas y vernáculas de la Europa mediterránea (aquella que acababa según el pensamiento de la época en Francia como punto más al norte de la Europa del sur).

-Protagonismo absoluto de la línea y la mancha recortada, que se convertirían en los dos principales motores de su producción. Conjugados en varios estilos lo que confería a su obra una cierta heterogeneidad grotesca en los trazos con el objetivo de resaltar unas cosas por encima de otras, guiando en definitiva la mirada del espectador dentro de una jerarquía visual definida por el propio artista. Es frecuente de esta manera apreciar en él una tendencia al trazo fino en las líneas secundarias que dan volumen y abigarrado (casi cayendo en el *horror vacui*) y otra a la mancha de tinta rotunda que ayude a esa definición volumétrica y matérica. De todo esto nace en sus dibujos una progresión hacia la sintetización de la realidad más radical del modernismo gráfico en áreas de color bien delimitadas por unos contornos de trazos gruesos que en su fractura con lo tradicional anticiparía ciertos aspectos de la vanguardia posterior. Todo perfumado de esa tetralidad tan decadente y ficticia de fin de siglo en un ejercicio ecléctico y cosmopolita que la propia revista se encargaba de promover²²⁷.

En conjunto y a resultas del estudio realizado sobre el conjunto conservado de su producción para la revista sobre el que pende este trabajo añadiría que en la obra del artista andaluz, primaban las composiciones en diagonal, en forma piramidal, simétricas y equilibradas casi siempre y en ocasiones concéntricas. Con una variedad estilística que oscilaría entre el abigarramiento y la simplicidad ocasional en pos de la puerza japonesa de lo lineal, de heterogeneidad lineal en la que se conjuga la mancha, la línea y el trazo grueso y que en sus obras más “pictóricas” se traduciría en un sentido pictórico realista de sello tardoimpresionista, con pincelada suelta y una paleta de

²²⁷ Resulta interesante como en el mismo seno de la publicación nos encontramos con secciones como *Humor extranjero*, que de alguna manera permitiría a muchos artistas poder conocer y beber de las corrientes artísticas internacionales y gráficas.

colores vibrantes y colorista. Además en sus ilustraciones la perspectiva se resume frecuentemente a la superposición de planos con líneas de horizonte elevadas de claro homenaje a los *kakemonos* nipones y donde el uso de la perspectiva matemática quedaría muy reducido como el uso de las líneas de fuga.

-**Temáticas**, oscilan entre muchos de los asuntos ya comentados, de corte muy literario y narrativo Varela solía en estas piezas hacer uso de escenas correlativas en una misma lámina o bien en una sucesión de láminas en las que la comunión imagen y texto es esencial. En ese sentido como principales líneas temáticas citaremos:

-**Escenas de corte costumbrista**, ligadas al estilo más tradicional del realismo anecdótico y de índole narrativa tardorromántica muy propia de finales del siglo XIX a principios del XX.

- **La mujer**, en sus distintas versiones ya sea como vírgen prerrafaelita de nivea belleza, de aspecto frío, distante y de belleza nórdica, como prototipo de la mujer en sus nuevos roles sociales o en la línea del *Art Nouveau*. En el primer caso aparece muy cercana al canon literario de la llamada “novia de las nieves” de Juan Ramón Jiménez, simbólica, con un sentido castrador para el hombre, mística, distante, inquietante, espiritual y casi frígida en su representación; en la obra de Varela este tipo de icono femenino resultaría casi una ayuda para que el artista lograra sus máximos estados de trascendencia. En ocasiones como vimos esta mujer pulcra y virginal tan vinculada a la simbología floral de las rosas, azucenas, margaritas, lirios, siemprevivas, nomeolvides, yedras, enredaderas, flores de loto o nenúfares adquiriría un semblante opuesto, cercano a la idea de lo maligno, la pasión y la perdición del hombre.

Al mismo tiempo la mujer es utilizada por el maestro como campo de experimentación formal y decorativo, en busca de la “abstracción” de sus formas en base al juego sinuoso, de filigrana floral o vegetal donde el binomio entre ella y la naturaleza como en la literatura contemporánea es evidente, así como del lenguaje visual de las formas modernistas típicas de latiguillos de un dinamismo muy francés en base a la idea del *élan vital*. Su arquetipo femenino entonces deriva hacia los modelos de Mucha por encima de los de autores como Chiorino, es decir más tendentes a la vitalidad orgánica que a la aflicción y la melancolía de la pose.

Como modelo de mujer moderna ligada a esa concepción de icono de modernidad y de autoafirmación feminista, la mujer en Varela se erige en líder de la familia y en el mejor exponente de los nuevos conceptos de ocio burgués del momento, muy unido al deporte (sobre todo al de la nieve), al turismo hacia destinos sofisticados (como San Sebastián, lugar de veraneo del mismo Luca de Tena), o a la idea misma del paseo dominical en busca del magazin de turno (*Blanco y Negro* por encima del resto). La vida cultural de la familia recae en sus piezas en la mujer que cada vez va cobrando más importancia social y también cultural o artística.

Es en resumen la mujer en la obra de Eulogio Varela la que de verdad daría sentido a la modernidad internacional del proyecto de Torcuato Luca de Tena y serviría de enganche con nuevo modelo de mujer *art déco* que reivindicaría del todo su nuevo papel en la sociedad.

- **La temática wagneriana**, asociada al mismo tiempo al simbolismo a través del asunto y la leyenda medieval así como a los valores teóricos defendidos por el propio Wagner en sus obras basados en la idea la obra de arte total²²⁸ y a su vez relacionado con ciertos teóricos como Marx, Lasalle, Krauss o Hegel, con todas las contradicciones que veremos a posteriori. Lo *wagneriano* como asunto de inspiración fue un tema muy recurrente en el Madrid de la época por amigos de Varela como el propio Rubén Darío al que ilustraría algún texto de este tipo en *Blanco y Negro*.

-**El revival histórico**, esencialmente medieval pero también relacionado al denominado renacimiento latino, épico-nacional y a los historicismos tan de moda en aquel tiempo. En sintonía con la reivindicación de una sociedad más veraz alejada de la fría, austera e inhumana realidad industrial, una defensa de la verdad y la expresión de la que hicieron gala grandes referentes teóricos para Varela como Ruskin o Morris. Además esa amplia iconografía edulcorada llena de figuras principescas, poetas, músicos, caballeros, doncellas, damas y criadas o dragones que se darían cita en muchos de sus dibujos acabaría engarzándose de alguna manera con ese tipo de literatura española realista y romántica que en un alarde de nacionalismo conservador (de sesgo nacionalista y

²²⁸ En escritos como *La obra de arte del futuro*, el artista germano apólogaba por una unión de las artes en beneficio común, marginando el interés individual del arte y con ello la expresión propia del fenómeno artístico, muy similar a la postrera colectivización estética que renacería con fuerza en la primera mitad del siglo XX con los totalitarismos políticos y con las nuevas corrientes artísticas como la vanguardia, el futurismo o el constructivismo. Para la lectura de esta obra recomiendo la edición de la Colección *estètica & crítica* de la Universitat de València, con traducción de Joan B.Llinares y Francisco López Martín, en cualquiera de sus dos ediciones la del año 2000 y la de 2007.

panlatinista) retomaba las fuentes épico-nacionales como ejemplo anti-germanófilo y nórdico. Es decir se trataría de una respuesta a los excesos internacionales de la primera etapa del modernismo nacional que tendría aparición en las páginas de la revista de mano de autores como Marciano Zurita o Emilia Pardo Bazán. Varela sería ilustrador de muchos de estos textos y para ello pondría sobre la mesa todo su enorme conocimiento histórico de estilos de manera casi arqueológica²²⁹.

Con cierta frecuencia lo neo-medieval estigmatizaría al autor en sus obras de índole amatoria, en aquellas relacionadas con las cuestiones del honor, las batallas y la espiritualidad donde el asunto medieval enaltecería moralmente la escena. Una fiebre por esta vertiente histórica que a veces le llevaría a la paranoia medieval en ilustraciones llenas de estridentes anacronismos.

Indudablemente la aportación del citado *revival* prerrafaelita y su relación con lo nórdico y el asunto celta tan propio del modernismo nacional anglosajón y la vinculación con varias de las ideas de Viollet-Le- Duc serían centrales en estas piezas del gaditano.

Como intérprete de la historia, el portuense como comentamos estaría inmerso en ese ambiente finisecular en el que al mismo tiempo cabrían varias posturas, una de ellas sería la más ligada al gusto admirativo por lo nórdico (germano fundamentalmente) y otra que reivindicativa de una suerte de renacimiento latino y que solía aglutinar lo francés, italiano, español y en ocasiones lo suramericano. Desde esta última visión aquello que provenía del norte europeo se veía como una fórmula más por intoxicar la cultura latina de ahí que en España surgieran voces que clamarían contra los excesos cosmopolitas y europeístas en forma de revistas como *Renacimiento Latino* y autores asociados a la bohemia y al regeneracionismo como el mismo Unamuno que llegarían a la paranoia de instar a indagar en la esencia de las masas rurales en busca de la verdad de nuestra raza.

En cierta manera incluso el *noucentisme* catalán bajo otro prisma también abogaría por ese rescate de la esencia clásica y mediterránea por encima de la vulgar y bárbara tradición del norte, aunque en este caso a su vez subsistía un interés por hacer de Cataluña el gran epicentro de tal esencia mediterránea. No podemos tampoco obviar el

²²⁹ Un caso similar sería el del también ilustrador de la revista y modernista José Galiay quien era considerado como todo un conocedor del repertorio neo-mudéjar nacional.

hecho de que ya dentro del romanticismo decimonónico existiera una clara decisión de cortar con el helenismo en pro de lo exótico y medieval, como en el caso de obras claves literarias como *Cromwell* o *Les orientales* de Víctor Hugo. Sea como fuere Varela indudablemente recibiría estas propuestas y una vez más en el sabio manejo de ambas posturas supo encontrar la solución, sin acabar de posicionarse pero poniendo el mismo interés en cualquiera que fuese la temática de sus obras.

En la línea de *revival* o *neohistoricismo* el artista portuense también atendería al gusto modernista por la **heráldica**²³⁰ desde el valor decorativo, (donde quizás no alcanzaría a mi modo de ver la elegancia de los lambrequines y sus plegados de la heráldica anglosajona) y al homenaje a la **Antigüedad clásica** en contadas ocasiones.

-La naturaleza, el valor de lo floral, vegetal y del paisaje y los jardines con estanques, conformarían uno de los conjuntos temáticos más relevantes en la obra del andaluz. En todo ello de nuevo se aprecia un sentido referente al prerrafaelismo cuando el artista utiliza la noción de la naturaleza más *ruskiniana* que a su vez era aporte de algo del positivismo imperante sin marginar en ningún caso esos sutiles toques mágicos, espirituales, alegóricos y místicos que conducen en muchos casos a la estilización de la realidad. Una respuesta en suma a las aberraciones industriales del momento sobre el paisaje que en Varela se liga a la vez a un gusto por las formas japonesas y a la manera de representar la naturaleza como un lugar de armonía y serenidad, así como a la idea de evasión, misticismo y en ocasiones como núcleo propicio para la pasión y la escena amorosa. Se trata de una imagen de lo natural (vegetal o animal) con un punto antinaturalista en las formas donde los ramajes en sus juegos de enroques y filigranas aparentan ser arquitecturas fantásticas, con tallos que se metamorfosean en bellas mujeres y plantas en ocasiones amenazadoras que parecen ocultar intenciones maliciosas.

Indudablemente en la línea de lo que defiende Lily Litvak²³¹, el influjo gráfico nipón ofrecería a Varela y a otros artistas nacionales un evidente rechazo a los códigos

²³⁰ Fue muy común en muchos artistas gráficos vinculados al decorativismo modernista el recuperar modelos decorativos del Medievo y del Renacimiento como los blasones, la heráldica y los exlibris. En estos casos artistas como Varela intentarían dotar a estos sellos de privacidad y honorabilidad en un primer momento de un sentido simbólico y decorativo al mismo tiempo; reinterpretaban claramente un tipo de producción muy particular y extemporánea desde un nuevo punto de vista.

²³¹ Litvak, Lily, *España 1900...*, opus cit, p.144, la autora entiende que gran parte del aparato visual del arte decorativo modernista no fue sino una reinterpretación del llamado japonismo floral, con dos grandes focos que serían Francia y Alemania y que indudablemente influirían en artistas como Varela en España.

visuales occidentales (entre ellos el rechazo a la perspectiva matemática que en Varela en palmario en algunas piezas) y un aspecto visual que a sus ojos resultaba una síntesis entre lo real, lo mágico y la fantasía.

En resumen la naturaleza era en su obra entendida como crisol y espejo de la labor estetizadora y poética del artista, en su intento suicida por lograr que el arte subsumiera todo atisbo de la realidad incluida a la madre naturaleza ; todo ello en una época que aún vivía un fervor organicista asociado a las teorías darwinistas y un sentido simbólico donde una gran panoplia de flores y plantas obtenían un sentido de pureza y virginalidad a través del color, las formas o el aroma, que a menudo devenía en suposiciones de tipo erótico que conducían de lleno a las formas fálicas o uterinas de muchas plantas.

Igualmente la labor de Varela cuando recurría a este recurso no sólo remitía a esa moda organicista iniciada mediante las teorías evolucionistas sino además hacia un primitivismo orgánico que ahondaba en el espíritu del constructo natural y sus misterios.

-Lo fantástico, esotérico, religioso, místico y exótico, aparecerían en sus ilustraciones bajo fuertes influencias literarias simbolistas que profundizaban en lo fantástico y en esa ambigüedad tan propia de fin de siglo entre realidad y onirismo.

En sus piezas de asunto religioso (marca a su vez de la propia revista *Blanco y Negro*), Varela solía alternar un estilo más pictórico con escenas a color, muy narrativas con ese otro más lineal y ligado a la simbología iconográfica mariana y angelical.

-Homenaje a las artes y a la poesía, en sintonía con la ideología wagneriana, en su obra es común el reconocimiento a todas las artes como el teatro, la poesía, la música, la pintura o la literatura donde la mujer y las figuras de poetas o músicos medievales son comunes.

-Escenas de galanteo, inmersas también en la valoración de la naturaleza y el paisaje como escenario de escenas amoratorias, con cierto gusto versallesco y rococó. Además en ellas se atisba la influencia del tardorromanticismo con un sentido narrativo que en ocasiones recurre a escenas correlativas en base a varias viñetas que comparten la misma lámina o en diferentes láminas. Son escenas en donde solía mostrar ese eclecticismo detallado en la mezcla de tradición y modernidad.

-Faceta de decorador y diseñador de todo tipo de orlas, letras capitales, portaestandartes, colofones, frontispicios, diseños de viñetas, letreros de secciones, diseños de mobiliarios y vidrieras o joyas, carteles, monogramas, cartelas, postales, portarretratos, rúbricas, caligrafías, menús, etc. En este punto Varela demuestra sobre todo a partir de producción desde 1900 en adelante una riqueza imaginativa y un enorme caudal de conocimiento de los repertorios internacionales, combinando multitud de formatos y composiciones diferentes en infinitud de orlas enmarcativas que solía reinventar con el tiempo y que dado su belleza la propia publicación hacía de ellas una marca de identidad particular que solía reutilizar con el paso del tiempo.

Sin querer ahondar en las fuentes sobre las que realizaría estas composiciones y que tenían que ver con su personalidad de teórico, erudito y maestro que veremos más adelante en profundidad, sí convendría explicitar los distintos tipos de elementos decorativos que Varela realizaría para la revista en multitud de números:

-Orlas, decorativas de varias tipologías según formato; continuas enmarcativas abiertas que encuadran toda la plana o lámina con una parte libre inferior o superior o bien enmarcativas cerradas encuadrando sin aperturas toda la cuadrícula. Además según formato también encontraremos aquellas orlas adaptadas a ventanas o viñetas, fragmentadas con cenefas y franjas, circulares e incluso compuestas mediante repertorios arquitectónicos clásicos o medievales; sin olvidar muchos dibujos del mismo autor orlados o bien dibujos ilustrativos que funcionan a su vez como orla decorativa. Según temática estas orlas suelen aparecer con motivo natural ya sea floral o animal o bien historiadas que serán aquellas cuya definición temática esté sacada del asunto del texto que orla.

Muchas de estas orlas y motivos decorativos fueron como dijimos reutilizados tanto por el artista como por la propia revista a causa de la enorme cantidad de encargos que en el caso del primero tenía en aquellos años, con lo que es normal poder ver la misma orla repetida con otro título en diferente sección a la original.

En este conjunto de trabajos como decorador y diseñador el artista muestra una idea del diseño que a su vez dejaría patentada en obras como *La letra y su teoría constructiva*, *Temas de composición decorativa* y en su agraciado *Álbum de cien proyectos varios*. En estas según su mismo criterio existen diferencias entre dibujante-artista y simple tipógrafo pues para Varela el primero a diferencia del segundo

reinterpreta siempre gracias a su propia imaginación. Además en esta vertiente decorativa y ornamental, el gaditano se abriría con frecuencia a los postulados del *Arts & Crafts* de William Morris al considerar la unión entre arte entendido desde lo artesanal con diseño, punta de lanza de la reproducción industrial; dos términos opuestos y contrarios que sin embargo se encuentran en la obra de Eulogio Varela para enfatizar aún más la paradoja implícita en muchos de sus trabajos.

-Vinculaciones con otros modernistas de la revista, a través de las que Varela aparece como gran referente estilístico y en el elemento más persistente a la vez de este grupo de ilustradores que de alguna manera dotarían de ese *corpus* modernista al ámbito de la ilustración gráfica madrileña, habida cuenta de que muchos de ellos (como el mismo Varela) serían también colaboradores en otras publicaciones capitalinas coetáneas. Además a partir de estas interrelaciones el artista portuense alcanzaría una mayor maestría en el estilo y esto le permitiría asumir una serie de influencias decisivas en su misma formación como artista modernista. De ello se infiere la concreción de su personalidad como ilustrador a la vez que queda explicitado la complejidad del estilo mediante el confronto visual de las obras de todos estos autores, cada uno intérprete del modernismo bajo su propio prisma. Sin duda por proximidad como veremos, la relación Varela-Juan Gris, tendría una especial significación tanto por las influencias que entre ambos intercambiarían como por la estrecha relación que hubo entre los dos²³².

En resumen podemos afirmar que la apuesta gráfica de Varela fue el fruto del gusto de sus maestros por las artes gráficas y decorativas, su valía como dibujante aderezada por un sentido teórico de gran relevancia y por qué no decirlo una premura por ganarse la vida que en un momento clave de su vida le abriría el campo de la ilustración gráfica. A partir de esas premisas y gracias al influjo del dibujo en su primera producción pictórica y el enorme ascendente de Emilio Sala, las múltiples colaboraciones con la revista de Luca de Tena no sólo le permitirían alcanzar el grado de maestro gráfico modernista en Madrid y a nivel nacional, sino también el poder erigirse en uno de los artistas señeros de la publicación que durante esa etapa dorada de la misma le dotaría al mismo tiempo de una pátina internacional palmaria y de un plus de magisterio técnico impagable.

²³² Como señalaría Brasas Egido, José Carlos, *Eulogio Varela y la ilustración...*, opus cit, p.199, citando a su vez a Juan Antonio Gaya Nuño en *Juan Gris*, Biblioteca de Arte Hispánico, Ed, Polígrafa, Barcelona, 1974, el mismo Varela consideraría a Gris como “el más modernista de los dibujantes madrileños y el más próximo a mi sensibilidad”, con lo que en cierta forma el propio artista venía a reconocer un creciente interés por indagar en el terreno de la experimentación formal y lineal del joven Gris, donde el dibujo sin duda era considerado como el mejor campo de probaturas.

En numerosas planas, portadas, páginas y almanaques el artista dispersaría todos aquellos elementos propios de aquel lenguaje tan cosmopolita, lleno de barroquismos, simetrías y asimetrías, sensualidad en los arabescos y fileterías carnosas, geometrizarciones del espacio rompedoras, etc. Fue sin duda también la época dorada del maestro, regada de reconocimientos oficiales, premios, galardones, triunfos nacionales e internacionales, numerosos encargos particulares y un éxito en su taller de artes gráficas que le posibilitaría el hecho de poder codearse con parte de la élite intelectual y artística madrileña y con parte de la catalana.

En el seno de la publicación y gracias a partir de 1906 del conocimiento de Juan Gris, Varela se pondría al tanto del estilo sintético y rompedor del modernismo germano a través de las revistas *Jugend* y *Simplicissimus* y con ellos de esos dos grandes maestros que fueron George Kars (1882-1945) y Willi Geiger (1878-1971) quienes desde 1902 se hallaban en Madrid disfrutando de la beca alemana Schack, concedida en Múnich. El interés de Varela por la radicalización lineal, de contornos, la planitud de volúmenes y la búsqueda de una captación de la realidad de mayor intensidad gráfica en sintonía con la estampa japonesa sería cada vez mayor así como el conocimiento de artistas tan significativos como Franz Stassen (1869-1949)²³³.

Así desde 1900 hasta 1910 aproximadamente la producción del artista se equiparaba al gusto estético de la capital de España lo que impulsaba a la vez su carrera y le equipararía a esos otros ilustradores modernistas más consagrados como Gaspar Camps (1874-1942) y José Mongrell (1870-1937)²³⁴. Fue esta una etapa de esplendor para el gaditano, donde los asuntos femeninos, simbolistas, naturistas y de índole wagneriana así como los *revivals* en la línea de la ilustración gráfica germana y nórdica serían muy prolijos. A partir de 1912 cuando el declive del modernismo empezaba a asomar, Varela comenzaría a indagar en el plano gráfico de manera cada vez más evidente con los recursos de la mancha plana de tinta y la robustez de contornos en obras donde la heterogeneidad de las líneas seguían siendo una premisa junto a obras más “pictóricas” en las que la factura se volvería suelta y los ambientes cada vez más luministas.

²³³ Remito al artículo de Pablo González Muñoz, “Exlibris”, en *Blanco y Negro*, nº 708, 26 de noviembre de 1904. En él, el autor habla de estas influencias en Varela y cómo desde mi punto de vista este no sería capaz de ejecutarlas de manera total a diferencia de Gris quien movido quizás por su juventud, su ideario y sus ganas de experimentar sí lo haría en su primera etapa parisina y en algunas piezas madrileñas de ilustración.

²³⁴ Este último ilustrador y discípulo de Sala también y con el que según Javier Pérez Rojas siempre existiría una especial vinculación con Varela, como no cesaba de repetir en la reunión que tuvimos hace ya unos años.

De esa manera la sintetización y el grado decorativista se harían cada vez más evidentes y servirían de nexo de unión con aquellos otros trabajos más cercanos al incipiente *Art Decó*; también sería entonces cuando más numerosos fueron los dibujos del autor vinculados a ese movimiento de “renacimiento latino” en los que los repertorios tradicionales se alternarían con ese lenguaje rompedor proveniente todavía del norte de Europa.

Como confeccionador de la revista y encargado de definir las medidas de los bocetos de planas, textos y viñetas antes de llevarlos a las planchas de cinc o a los cilindros de cobre, alcanzaría no sólo un especial reconocimiento en la casa sino también un bagaje de conocimiento técnico cada vez mayor²³⁵.

Sus aportaciones por ende a finales de los años 20 y hasta 1936 cada vez serían menores con lo que sus esfuerzos se centrarían en su labor de profesor, teórico y escritor así como en recuperar su gusto por la pintura. Era una época convulsa a nivel social y político que propiciaría el parón en la publicación hasta 1957, dos años más tarde de la muerte de un Varela que había sido ya testigo de los nuevos rumbos artísticos en la misma. A pesar de ello y de la más que evidente mayor sintonía estética con la primera etapa fundacional de la revista podemos decir que el nombre de la publicación de Torcuato Luca de Tena (hito a su vez del panorama gráfico nacional desde finales del siglo XIX) y el del gran ilustrador gaditano permanecerían unidos por siempre.

²³⁵ “Los que hacen *Blanco y Negro*”, opus cit, p.52, artículo muy didáctico y a partir del que es fácil deducir que Varela ya era confeccionador de la revista tiempo antes de este artículo fechado en 1929.



*Eulogio Varela, cartel para el concurso del alcohol desnaturalizado marca Sol, sin datar, ca.1907.
Archivo Museo ABC.*

6.1.FUENTES. RELACIÓN TEMÁTICA Y FORMAL CON EL ARTE GRÁFICO EUROPEO Y JAPONÉS (CON ALUSIÓN DIRECTA A LOS CASOS FRANCÉS, CATALÁN, ALEMÁN, VIENÉS Y BRITÁNICO).

*Toda superioridad del espíritu
tiene la propiedad de aislar,
se la huye, se la odia y se invoca
como pretexto que el que la posee
está lleno de defectos.*

Schopenhauer, *Arte del buen vivir*.

Como hemos venido explicando la obra gráfica de Eulogio Varela tuvo un referente por encima de los demás y al cual sobre todo en la primera década del siglo XX volvería una y otra vez. Esa fuente de inspiración sería el conjunto de la ilustración gráfica y el diseño realizado en París, muy centrado en los nombres del checo Alfons Mucha y del francés Eugène Samuel Grasset. Tal sería el influjo de estos que con frecuencia el perfil definido por aquellos del artista (y que en un primer momento hablaron sobre él) tendería a considerarlo como un mero imitador de ambos, en la misma línea que otros artistas como Gaspar Camps. Personalmente el estudio detallado tanto de la bibliografía aportada por el artista en sus dos obras teóricas publicadas como de sus viajes y el conjunto de publicaciones que al parecer solía consultar y de la misma huella de su obra aglutinada en el archivo del Museo ABC, me ha permitido como comenté vislumbrar en Varela algo más que un mero seguidor del *Art Nouveau* debido a las numerosas fuentes que consultaba y a la disparidad ecléctica de su obra gráfica.

Como bien señala Àlex Mitrani²³⁶, hubo casos en España que en una primera impresión daban la sensación de “imitar” simplemente la obra por otro lado ampliamente

²³⁶ Àlex Mitrani, “La difusión del estilo Mucha” en el catálogo de la exposición *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, Modernidad, Utopía*, Fundación La Caixa con la Mucha Foundation, 2008. En este artículo el autor considera que a camino entre “los polos de la inspiración y el plagio, en el diseño y en postales y carteles más directos en su difusión la obra de Mucha fue reinterpretada por todo el mundo. En Cataluña Riquer y Gaspar Camps por ejemplo mantienen su deuda con el checo aunque sin renunciar a sus señas de identidad o en Madrid Eulogio Varela”, un buen ejemplo de ello es el Dietario-cartel que

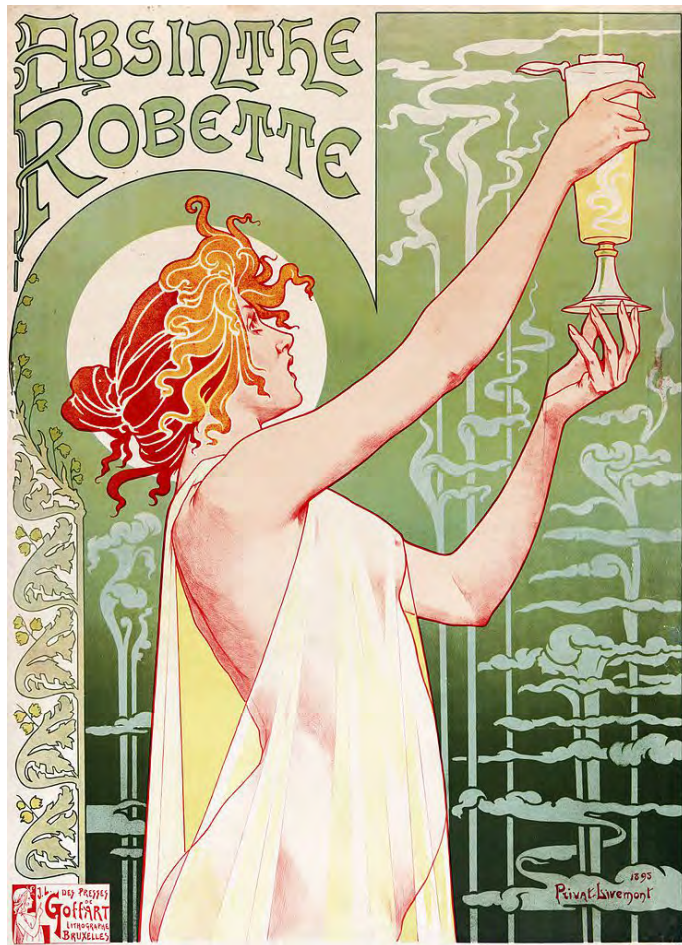
difundida por toda Europa de Alfons Mucha, pero que en el fondo a pesar de mantener su deuda con el artista checo nunca renunciarían a sus señas de identidad. En ese sentido como he señalado nuestro artista demostraría su valor como ilustrador a diferencia de otros seguidores de Mucha, al desarrollar un conjunto de obra gráfica polivalente, versátil y que renunciaría al estatismo de la pose decorativa del checo. Apostando entonces por otros caminos, inspiraciones y experimentos a los que nunca llegaría ni el propio Mucha ni muchos de sus simples émulo. Por eso el maestro gaditano en mi opinión se erigiría en un referente internacional, en la manera que tuvo de estudiar muchas otras fuentes no sólo las francesas sino belgas, japonesas, alemanas, vienesas, catalanas y anglosajonas; todo ello sin contar el impacto directo que tendría sobre él la obra de muchos colegas de profesión como Picasso²³⁷, Gris, Chiorino, Arija, Carlos Vázquez, Casas o Riquer.



Alfons Mucha, Cartel publicitario de Cyclos Perfecta.

realizaría Varela para el taller de Artes Gráficas de Julián Palacios de 1900, expuesto en la muestra gracias a su propietario Jordi Carulla. En esa misma línea por considerar a Varela un autor abierto a múltiples influjos se situaría también el mismo Francisco Nieva

²³⁷ Brasas, Egidio, José Carlos, *Eulogio Varela...*, opus cit, p.199, donde recoge la obra de Gaya Nuño en su biografía de Picasso y cómo este valoraba la figura “de un dibujante modernista de *Blanco y Negro*, Eulogio Varela, fue su íntimo y su admirador- admiración que habría de diluirse mucho según fueran pasando años-“, en Gaya Nuño, Juan Antonio, *Picasso*, Ed. Aguilar, Madrid, 1975.



Henri Privat-Livemont, Cartel de Absinthe Robette, 1892.



ÈÈ

Eugène Grasset, Cartel para publicidad de la artista Suzy Deguez. *Dans ses danses d'art.*



Eugène Samuel Grasset, Cartel para la Exposición Internacional de Madrid en el Palacio de Artes e Industrias, 1893. A buen seguro esta y otras obras similares serían conocidas por Varela que ya en estos momentos residía en la capital usualmente, por lo que también es probable que asistiera a este gran evento en Madridl. Este cartel pertenece al MNAC.

Parece claro por lo tanto que la obra gráfica de Mucha fue básica en la definición de la personalidad modernista de Varela, pero no definitiva y ni mucho menos única en sus ilustraciones. Sin embargo gran parte de aquellas mujeres *art nouveau* que veremos más adelante tendrían en su obra mucho de ese aspecto a lo Mucha o a lo Grasset tan

característico gracias a esas largas cabelleras rojizas recogidas hacia atrás en amplios bucles. Esas largas y sensuales cabelleras solían estar ornamentadas mediante flores que como en Mucha simbolizaban esas dualidades arquetípicas de hombre-intelecto y mujer-naturaleza como bien sentenciaba Erika Bornay²³⁸. Como explica la autora la larga cabellera femenina iconográficamente ha sido asociada al poder de lo fértil y fecundo que en esa dualidad mujer-naturaleza en el *Art Nouveau* subyugaba el poder social del hombre y remitía a la “arboleda aromática” de Baudelaire. Aunque luego lo veremos más en profundidad cuando hablemos de las mujeres de Varela, la metamorfosis anatómica con motivos naturales era evidente en Mucha y por ende en el artista portuense sobre todo como defiende Bornay a partir de 1897, fecha en la que los famosos carteles del checo sobre la actriz Sarah Bernhardt serían constantemente homenajeados en la revista catalana *Luz* que en noviembre de ese mismo año mostraba una portada de Riquer con una ninfa nocturna que aparecía sobre la tierra confundiendo las hierbas con su pelo. El mismo Riquer en sus carteles para las galletas Grau o para el Salón Pedal, Casas en su obra *Sífilis* de 1900 o el cartel para el Atelier Casas & Utrillo de 1898, seguirían el molde de aquel canon femenino que el propio Varela homenajearía en la portada para el Almanaque de 1900 y en las alegorías de los meses del mismo año por ejemplo, y en muchas de las portadas de *Blanco y Negro* de los años 1901 y 1902.

Tanto en Mucha como en Riquer esas cabelleras plenas de ondas, decoradas con flores y frutos así como con bucles sintonizaban con el gusto por las curvas y espirales de sus trajes vaporosos y sus propios cuerpos en contacto con las filigranas vegetales que las acompañaban. El influjo de esos juegos decorativos, naturales y formales en Varela darían como resultado por ejemplo obras como las portadas del Verano de 1912 o la Primavera también de 1912.

²³⁸ Bornay, Erika, “Alphonse Mucha y la cabellera femenina” en AAVV catálogo de la exposición organizada y producida por la Fundación La Caixa y la Mucha Foundation, *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, Modernidad, Utopía* de 2008. En este artículo la autora vierte varias de sus ideas sobre el modelo femenino en el arte simbolista recogidas en otros títulos como *Las hijas de Lilith* o *La cabellera femenina*.



Eulogio Varela, dibujo para portada, núm.1.088, 17 de marzo de 1912. Archivo Museo ABC.

En algunos carteles del checo como el de *Bières de la Meuse* o el del papel de fumar *Job* el cabello suelto le otorga como en Varela y en la estética simbólica del prerrafaelismo un toque fatal que en el artista andaluz quedaría un tanto disimulado en favor de un sentido más propiamente decorativo, erótico y sensual, a modo de fetiche potenciador de su carga sexual. Era así pues de la estilización y peculiar grafismo del artista checo afincado en París, de su “particular grafismo” del que Varela daría una interpretación libre y personal, “evitando el excesivo barroquismo y preciosismo del célebre dibujante” como bien señalaría Brasas Egido²³⁹. Todo en un ambiente nacional artísticamente hablando, proclive al exceso decorativo y estilizador de Mucha en el que

²³⁹ Brasas, Egido, José Carlos, *Eulogio Varela...*, opus cit, p.199. Quizás en este punto Brasas Egido restringe demasiado a mi modo de entender la influencia internacional en Varela a la inspiración de este con Mucha.

incluso la propia revista de *Blanco y Negro* se localizaría al dedicarle algún artículo ensalzador²⁴⁰.

El simbolismo lineal del *Art Nouveau* y su ligazón con la mujer, con la reinterpretación de las llamadas japonerías que tanto deleitaban al gaditano, con el simbolismo de las naturalezas artificiales así como con las típicas formas bulbosas y ondulantes se darían cita en sus dibujos con un sello particular. Lógicamente inscrito en esta tendencia adoptaría también buena parte de las características de los maestros parisinos de nuevo con Mucha a la cabeza pero sin olvidar la modernidad del cartel *nabis* de un Félix Vallotton o Pierre Bonnard, de la linealidad *art nouveau* de un George De Feure, Jules Chéret, Jean-Louis Forain, Théophile Alexandre Steinlen, Paul Berthon, Henri Meunier, Adolphe Willette, Maurice Biais o del decorativismo de revistas como *Art et Décoration* y su sección *La maison moderne* tan próxima a las secciones de *Blanco y Negro*, *La mujer y la casa* o *La casa moderna*, así como con sus menús modernistas y letras capitales de tan gran influjo de *L'Art Décoratif* o la belga *L'Art Moderne*. Posiblemente el estudio de multitud de libros y revistas internacionales que poseía y de aquellas que pudo consultar gracias a colegas así como a través de sus viajes a París para visitar la Exposición Universal de 1900 y también muchos estudios de artes gráficas auspiciado por Xaudaró, Sancha y Emilio Sala, le granjaería un notable, conocimiento del medio. Así como esa manera de reinterpretar la xilografía japonesa que en París era tan valorada gracias a los nombres de Hiroshige, Utamaro, Hokusai o Koni-yoshi²⁴¹.

Maestros de referencia serían también para él personajes como Samuel Bing quien daría nombre al estilo *Art Nouveau* en Francia y Bélgica, fundador de la mítica revista *Le Japon Artistique* que tanto influjo tendría entre los artistas *nabis*, la actividad de J.L Goffart y su taller de litografías en Bruselas que cobijaría a numerosos artistas del cartel modernista y del grupo *Les XX*, George Auriol con sus característicos motivos entrelazados vegetales y entremezclados con decoraciones arquitectónicas y cartelas, el citado Eugène Samuel Grasset mediante obras como *Méthode de composition*

²⁴⁰ Ibidem, donde se cita el artículo anónimo, “Artistas extranjeros. Alfonso Mucha”, en *Blanco y Negro*, núm. 710, 10 de diciembre de 1904.

²⁴¹ Muchas de estas influencias son aportadas por Lily Litvak, *España 1900...*, opus cit, p.144 y secundadas por otros autores como Juan Manuel Bonet. Además la propia nieta de Eulogio Varela, Genoveva reconocía en nuestra entrevista la magnífica biblioteca que poseía su abuelo versada en temas artísticos con todo tipo de libros y revistas algo que a su vez se apoya en la bibliografía que el mismo Varela como fuente directa recogería en *Temas de composición decorativa* y *La letra y su teoría constructiva* ambas publicadas por Espasa-Calpe, la primera en 1934 y la segunda en 1963.

ornamentale y *La plante et ses applications ornamentales* de 1896²⁴² para la creación de cenefas y estructuras, y también con sus tipografías, monogramas y mujeres de gran estilización. Edme Couty y su *Le dessin et de la composition decorative* que para Varela resultaría básico a la hora de dirimir los ritmos decorativos, Patissié y su *Initiation à la composition decorative* de 1911, Verneuil con su *Étude de la plante. Son application aux industries d'art* de 1903, Joseph Gautier y Louis Capelle mediante la obra *Traité de composition decorative* o Henry Mayeux y *La composition decorative* de 1885.

A pesar de que Eulogio Varela no los cite es muy probable que el mismo Mucha con su obra teórica *Documents décoratifs: panneaux décoratifs, études et applications de fleurs, papiers peints, frises, vitraux, orfèvrerie, etc...* de 1902, Christopher Dresser y su *The Art of Decorative Design* de 1862 así como los múltiples diseñadores franceses tan proclives al organicismo estilizado y antinaturalista como Guimard, Lalique, Gallé, escultores como Demetre Chiparus o Louis Majorelle estuvieran muy presentes en sus composiciones y diseños en buena lógica.

Al hilo de esta primera gran influencia en él a nivel internacional (al margen de su formación académica y pictórica que como vimos también aflora en sus ilustraciones) que fue la parisina estaría aquella otra anglosajona que en el caso que nos ocupa no sólo marcaría temáticamente la obra de Varela en buena medida sino también decorativamente, así como en lo que respecta a sus facetas de diseñador y decorador. En conjunto y al hilo de esta cuestión me gustaría abrir un pequeño paréntesis que entiendo viene a colación y que nos aclara de alguna manera las vías de entrada del modernismo como estética y estilo en nuestro país y en la personalidad artística de nuestro artista. A través de una serie de vínculos en nuestro territorio y fuera.

Así pues la España de finales de siglo como ya vimos estuvo marcada por esa nueva pulsión nacida en el seno de los regeneracionistas que pretendía mostrar una imagen nacional partiendo del paisaje, a medias entre lo metafísico y lo físico que tomaría como excusa pictórica el paisaje²⁴³. Se creaba así una nueva imagen del país basada en un pluralismo cosmopolita por ende conservador, a pesar de su apariencia, fenómeno que para algún autor como Pérez Rojas no fue sino una ramificación más del modernismo

²⁴² Autor que junto a Edme Couty son los únicos que Varela destaca en su obra *Temas de composición decorativa*, Espasa Calpe, 1934, por encima de otros con sus obras *Méthode de composition ornamentale* en el caso de Grasset y *Le dessin et la composition decorative* en el caso del segundo.

²⁴³ Pena, M^a Carmen, *Paisaje e ideología...* opus cit, p.134.

(de hecho ya vimos como Unamuno se encontraba entre los primeros ideólogos del modernismo literario español). Carlos de Haes revalorizaría por primera vez esta pintura que Varela como ya anticipamos refrendaría en alguno de sus paisajes, una táctica artística guiada a generar una nueva España, que suavizara la sensación de fracaso tras el 98 y que se localizaría en la sobriedad castellana así como en parte en las tesis positivistas de la Institución Libre de Enseñanza.

Se marcaba de este modo una conexión entre literatura, sociedad y pintura, donde autores como Azorín impulsarían ya la entrada en España del Impresionismo, Realismo y Romanticismo, de veta añeja lo que a su vez retomarían pintores como Beruete, Morera, Martín Rico o Lhardy. Con ello también según señalaba F. Calvo Serraller²⁴⁴ en la corriente “negra” de España de un Zuloaga, Regoyos, Solana o Nonell, entraría también esa noción simbólica de lo grotesco que subyacería en la literatura simbolista de por ejemplo Baudelaire. Una diversidad del modernismo que para este autor provenía además de los contactos hispano-belgas partiendo de la fusión idealista, positivista y casticista de Haes a Gutiérrez Solana. Si en rigor como defienden esas teorías señaladas el regeneracionismo fue en parte una cara más del modernismo, podríamos defender también que Varela en ese sentido se mostraría modernista pleno, pues aunque al final de su vida sí mostró un interés por este tipo de pintura también, para reconocerse modernista en el sentido estricto de artista seducido por lo moderno.

Pero indudablemente si por algo se reconoce a Varela reitero es como modernista por su adopción sin condiciones de los referentes iconográficos y simbólicos del *Art Nouveau* que en torno a 1900 se expandirían por toda Europa en el “último estilo internacional” a través de una iconografía muy concreta. Al margen de particularismos nacionales, el lenguaje visual modernista decadente y melancólico, se gestaría en manos de una burguesía que aceptaría entonces un modelo “maldito” y simbólico que ella misma había rechazado hasta entonces, dando ese paso ya comentado hacia la indefensión de muchos de estos artistas “diabólicos” que quedarían así subsumidos y postrados simplemente a los vaivenes de una moda. Muchos otros artistas ayudaron en este proceso a favor de la moda burguesa y el debilitamiento del mensaje, uno de ellos sería Varela, con un lenguaje plástico marcado por la vertiente que Sagrario Aznar²⁴⁵,

²⁴⁴ Calvo, Serraller, Francisco, *Paisajes de luz y muerte. La pintura del 98*, Tusquets, Barcelona, 1998.

²⁴⁵ Aznar, Sagrario, “Símbolos modernistas en la ilustración madrileña” en *Espacio, Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía e Historia UNED*, nº2, 1988.

definiría como la decadente-simbolista que contrasta con la industrial y lúdica, aunque para mí no la marginara del todo.

Así las fiestas y los eventos como los cabarets y las óperas, estarían muy presentes en autores como Cecilio Plá, Méndez Bringa, Huertas, Sidro o Mariano Foix quienes reflejarían esa sociedad de la “belle époque” ajena a la realidad del momento con un toque negro, decadente y lineal que recuerda a la estética de la máquina. Con esta la supremacía humana se imponía sobre la naturaleza y abría las puertas a otra estética que dejaba poco a poco de lado el misticismo de Ruskin, aunque algunos se resistieran y siguieran aún la máxima del británico por la que toda ornamentación era considerada como el placer del hombre en el trabajo de Dios.

Varela o Arijá abstrayeron las formas en líneas decorativas, el primero con un valor más lineal y gráfico que el segundo como en su *Simbólica* para *Blanco y Negro* del 13 de abril de 1901 en el número 519 o en *Hosanna* del 20 de abril de 1901 en el mismo número. Esa tendencia hacia la evasión formal tan vinculada al erotismo salvaje y a lo oculto, según la autora tenía como referentes literarios la “tragic generation” de Yeats, *La angustia* de Verlaine y evidentemente a Baudelaire, Wilde o Swiburne. Wilde incluso llegaría a vaticinar:

*Seremos dichosos cuando por fin no se crea en lo evidente y la verdad gima encadenada y la leyenda retorne a la tierra; todo el aspecto del mundo cambiará entonces ante nuestros ojos asombrados. El fénix volará desde su nido de llamas a los aires, acariciaremos a los basiliscos y en nuestras cuadras el hipogrifo golpeará el suelo con sus cascos de oro; y por encima de nuestras cabezas girará el pájaro azul, cantando cosas maravillosas e imposibles, cosas que son deliciosas y no suceden nunca, cosas que no existen, pero debieran existir.*²⁴⁶

Este era el espíritu gráfico de Varela, dejarse llevar por el pájaro azul de Garcín creando un mundo plástico y mitológico nuevo, con una bidimensionalidad de corte

²⁴⁶ Aznar Almazán, Sagrario, *El arte cotidiano...*, opus cit, p.39.

japonés, llena de planitud y colores sin matices, linealidad y refinamiento, sumergido en un mundo ajeno de esteticismo feroz, abstracto para los sentidos con un ápice de exotismo y esoterismo (como por ejemplo en sus numerosas series de los horóscopos), heredado de los prerrafaelitas, de la linealidad de Mucha y del *revival* neohistoricista, sobre todo celta y gótico afín a una determinada literatura y a la estética *wagneriana* que veremos en profundidad.

Esa recuperación de lo medieval, se venía gestando en toda Europa desde la llegada de Luis XVIII y esa comentada simbiosis entre flores-naturaleza y mujer del *Art Nouveau* que heredaba así del Neorococó francés muchas fuentes de inspiración. De todo ello la mujer como tema predilecto saldría beneficiado no sólo en Varela sino también en otros como por ejemplo en Alonso Pérez y evidentemente el *revival* celta a partir de sogeados, entrelazos vegetales y animales oníricos de clara referencia a Ruskin. Una tendencia nacida en pleno Romanticismo a través de obras como *Wanderings of Oisín and Other Poems* de Yeats (1889), el gusto por los azulejos neoceltas de la capilla Compton de Watts y su posterior difusión por toda Europa, a la vez que de lo medieval mediante el citado Ruskin y sus obras *Piedras de Venecia* y *Las siete lámparas de la arquitectura* a mitad del XIX. También hitos como la decoración de la Oxford Union por Rossetti, Burne-Jones y Morris; defendido este último a capa y espada por Villiers de l'Isle Adams en Francia en la *Revue des lettres et des arts* en 1867, serían otras de las vías de entrada de esta estética.

En relación a Wagner y el simbolismo su relevancia vino determinada en España a partir de los teatros y las óperas burguesas, lo que introdujo en la primera iconografía de *Blanco y Negro* una serie de motivos asociados como la mujer fatal, el cisne, el pavo real, las sirenas, las alegorías florales (tan del gusto de Varela) y la fusión entre mujer y flor a través de violetas, malvas o girasoles. La mujer insistimos sería así uno de los temas predilectos desde su vertiente angelical a la fatal y maligna, en la línea de maestros como Moreau, Knopff y Baudelaire cuya corriente más diabólica permanecería vigente hasta los años 20.

Su presencia facilitaría la irrupción de símbolos fetichistas vinculados como las trenzas, la araña, las figuras literarias y mitológicas de Salomé, Judith o Thais en la misma sintonía que la pintura de Klimt o los dibujos de Beardsley y de los seres asexuados. En ocasiones la mujer, simbolizaría vivamente el espíritu burgués de *Blanco*

y *Negro* también, e induciría dentro de otras vertientes la dualidad Eros-Thanatos, el placer y el dolor, la *vanitas* y la vida, es decir la fémmina tratada como portadora de luz y vitalismo (como la naturaleza misma) pero a la vez como condenadora del hombre a la muerte y la finitud, dentro de esa corriente machista que se instalaría desde el Romanticismo hasta el Expresionismo.

La gracia y fragilidad femenina, irían de la mano de otros símbolos como la mariposa, el pavo real tan bello como fútil (como el propio modernismo en esencia), el asexualizado cisne (símbolo variopinto de impotencia, la duda para Darío, del erotismo negro que conduce a la parca) y la voluptuosidad de ornato versallesca. Del cisne en una cadena concatenada de símbolos pasamos a los estanques y al agua muerta, dentro de un ideario que indaga en lo artificial como respuesta válida ante la vida, de sesgo bucólico o lúdico, como en la obra de Juan Ramón Jiménez y Verlaine. En ese sentido la mujer, el cisne y el estanque suelen aparecer asociados a menudo, como reflejo de la belleza trasnochada y abandonada en pos de un mundo nuevo y fabril que impone la autarquía de lo mecánico en detrimento de la poesía, como rezaba esa otra corriente modernista paradójicamente; de todo ello se podría deducir que el modernismo como estilo significaría en su origen dualidad también. El Eros y Thanatos, pues mientras a veces defendía la vida y la belleza otras apostaba por la mecanización del mundo y la muerte de la poesía, aferrándose a un planteamiento caduco y al mismo tiempo abogando por una nueva estética.

En la colaboración Varela y *Blanco y Negro* la mujer y el cisne solían aparecer como síntesis de la incógnita, lo fugaz y la melancolía. Junto a ello en el ámbito madrileño otro asunto recurrente sería el de los carnavales, propiciado por los concursos del Círculo de Bellas Artes y por la Asociación de Escritores y Artistas, este tema era propicio en Endsor por ejemplo. La máscara en definitiva aceptada como epítome de la fugacidad vital y de la doble personalidad humana así como de la melancolía sobre algo que anticipa la muerte, como ocurría con el Pierrot y la Colombina, que tanto aparece en Varela, Picasso (entendido como síntoma del artista solo y marginado) o en algunas ilustraciones de Apel-les Mestres.

Ese deseo de huida se mantendría a pesar de todo en el siglo XX así como la actitud individualista en estilos y movimientos como el *Art Decó*, el arte pop, el Expresionismo o el Informalismo, incluso podríamos decir que hoy en día también se mantiene en

plena época de la sociedad de masas a partir de la realidad virtual e internet, que fomentan a menudo otra realidad alternativa e individual que conoce muchos adeptos, donde uno puede mostrar su verdadero yo a partir de un seudónimo.

En España por lo tanto podríamos apostillar que la clase burguesa optaría por un lenguaje artístico propio ante la dificultad de digerir aún las vanguardias, y en ese viaje los referentes serían el simbolismo, el modernismo, la decadencia, el *noucentisme* y el *Art Decó*.

En el modernismo la belleza se tomaría como sinónimo de muerte y vida, de hermosura aunque a veces se cayera en lo amoral (como la misma burguesía que en aquel tiempo vivía sumida en su propia decadencia, esteta y amoral), como estertor último de un mecenazgo artístico que a grandes rasgos empezaba a democratizarse. La ilustración gráfica permitiría perpetuar la belleza a fuerza a menudo de caer en el mal gusto, pero permitiendo conjugar el racionalismo mecánico con lo artesanal, para llegar a todos, por lo menos en teoría. Así entre 1870 y 1914, muchos de los pintores modernistas como Beltrán Massés, Chicharro o Degrain se verían frecuentemente sometidos al costumbrismo más feroz lo que limitaba su faceta “rebelde” como estetas. Como respuesta se desarrollaría el modernismo-simbolista como entiende Sagrario Aznar, anti-positivista y asumido por la clase burguesa para generar toda una dirección intelectual de la sociedad. Las exposiciones universales ayudaron en ese cometido, siendo la de 1900 de París la que afianzaría el *Art Nouveau* y la de Turín de 1902 la que asentaría su triunfo del todo.

Con ello se podría decir que en Madrid calaría más como moda que como remedo de un arte anterior caduco, pero a pesar de esta circunstancia lo relevante es que en la capital el modernismo existió y lo hizo con fuerza, cuestión que la historiografía en ocasiones obvió o resolvió con soluciones del todo simples. La ilustración gráfica adoptaría esas cualidades de cotidianeidad y regreso a lo histórico para usar la línea como motivo de expresión y las gradaciones cromáticas sometidas a la planitud, así como la sentencia del arte por el arte.

La burguesía madrileña se encargaría de ello a razón de múltiples revistas de las que sólo la de Prensa Española, se caracterizaría por un dinamismo más propio de Cataluña que de la capital. Pues en líneas generales estaría condicionada por una continuación costumbrista, que el mismo Varela sufrió como vimos en una primera etapa, con

revelaciones del realismo romántico, el simbolismo y el *Art Nouveau* internacional de la mano de ilustradores como Méndez Bringa, Díaz Huertas, Regidor, Alberti, Plá, Francés, Espí, Medina Vera o Carlos Vázquez que a diferencia de Varela, Arija, Chiorino, Figal, Galiay Sarañana, Martín Giménez, Sidro y Coullaut Valera, quienes mantendrían aquella tendencia.

A nivel local por lo tanto en Madrid y en *Blanco y Negro* los primeros inductores hacia las nuevas formas condicionarían a los que serían nexos con el *Art Decó* de los 20 como Xaudaró y Francisco Sancha, quienes acogieron en sus obras la vanguardia formal de los ballets rusos y abrieron cada uno una corriente en pro de la iconografía modernista y al mismo tiempo vitalista de la belle époque madrileña. Diferente pero igualmente válida como preámbulo cierto de la llegada por fin del arte a la calle (como demuestran los carteles).

En el **extranjero** este estilo internacional, anti-historicista y moderno, desde 1893 hasta 1914 más o menos, se forjaría a partir de unos fuertes vínculos con el post-impressionismo y el Expresionismo, en una valoración casi siempre ornamental y homogénea que buscaba la naturaleza y su constante fluir en aras de las asimetrías y los juegos formales. La naturaleza como bien defendía Van de Velde en *Les formules de la beauté architectonique moderne* de 1923 a través de su ornato permitía el vínculo del artista con ella misma. Así el modernismo apostaría por recuperar fuentes anteriores como ya comentamos para a la par atacarlas, como harían Mackmurdo, Rossetti y los prerrafaelitas así como muchos diseñadores y artistas sobre todo británicos desde mitad del XIX como Henry Cole (1808-1882), Owen Jones (1809-1876, cuya obra *The Grammar of Ornament* sería uno de los libros de cabecera de Varela), Webb y Morris, dando paso a esa noción del artista artesano que también calaría en otros como Gaudí, Horta o Van de Velde.

Esta fue la influencia formal más importante que se trasladó al resto de Europa con nombres muy diversos como *Liberty Stile*, *Art Nouveau*, *Jugendstile*, *Stile Nuovo* o *Modernismo*. A nivel iconográfico lo sería la imagerie de Redon (1840-1916), de Moreau (1826-1898), el linealismo japonés a partir de la Exposición Internacional de 1862 en Londres y con ello el influjo en Samuel Bing (1838-1905) y su tienda *Art*

Nouveau , Whisler (1834-1903), Tiffany, Gallé, Arthur Lathenby Liberty, Edward Godwin, Mackintosh y la Escuela de Glasgow²⁴⁷.

Mientras en lo que respecta a la ilustración gráfica, ese “estilo floral” británico tan recreado, sería tomado de Lewis Day y la revista *The Studio* que marcaría toda esa pléyade de motivos como los del arte celta en relación con el nacionalismo británico y finés, buena prueba de ello sería el viaje de Morris a Finlandia, la sencillez compositiva retomada de Hokusai o Hirosige, el paso de los tonos oscuros a los más claros de principios del XX imbuido por *Ver Sacrum* así como los malvas, verdes y azules, los alfabetos anglosajones, los recursos vieneses como las ventanas decorativas, los caballeros medievales enfrentados, tan comunes en revistas como la española *Joventut* y en el propio Varela. Así como en los animales fantásticos que rememoran la moda egipciaca tan en boga desde Estados Unidos, los símbolos exóticos como las formas ajedrezadas, las estrellas o las cabezas de demonios, la androginia a través del cisne, la figura de Leda, el pato, la cigüeña, el buho tan frecuente en Vallotton o Van Hoytema como símbolo de muerte y sabiduría y ambigüedad como en Wilde. La serpiente ejemplo de soberanía y fertilidad, los dragones asociados al mal como la serpiente, las referencias al cristianismo como la paloma, el toro, el león, el águila, los ángeles en esencia paganos (según la Blavatsky), el gato heredero de la tradición celta y la egipcia símbolo de la dualidad, el desenfreno, lo salvaje, la noche, el sueño, la soledad, o la Luna metáfora ligada al gato como en Grecia y Egipto, retomado por los “malditos” como Verlaine o Baudelaire.

Las plantas salvajes como las setas, fresas, el loto (hermafroditismo), o las margaritas (pureza) y los nenúfares de estirpe oriental tan ligados a la concreción divina y al poder productor de la tierra; gestarían una iconografía a medias entre lo pagano y lo cristiano que también darían mucho juego²⁴⁸.

De estas dos bases, formal y visual, el modernismo se forjaría como estilo, favoreciendo la aristocracia de la línea para hacer coincidir la decoración con la construcción, revalorizando a partir del dibujo, la línea y la bidimensionalidad, los valores del arte por el arte como en las xilografías japonesas. La figura humana se

²⁴⁷ Para este contexto modernista recomiendo la obra de M^aDolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *El siglo XIX. El cauce de la memoria*, Istmo, Madrid, 1998.

²⁴⁸ Según el artículo de Estrella de Diego, “Símbolos internacionales del Modernismo. Las ilustraciones de las revistas finlandesas” en *Goya*, nº186, 1985.

dejaba llevar en u principio por estos valores plásticos para manifestarse como “símbolos de vida” según Hofsttäter, para en los 90 caer en el más duro decadentismo que la burguesía utilizaría como huída, momento en el que Paris asumiría la capitalidad del estilo en detrimento de Gran Bretaña, sin olvidar por ello la rama simbolista británica. Así al “servicio de lo irreal” estarían grandes pintores e ilustradores como F. Hodler (1853-1918), *Les XX* con Khopff (1858-1921), Toorop (1858-1929), Munch (1863-1944) creador de una iconografía propia ajena al cristianismo, el “decadente” Franz von Bayros (1866-1924), los vieneses como Klimt (1862-1918) a medias entre el historicismo y el simbolismo, etc.

El arte por fin volvía su rostro a todos los gustos desde esta premisa. A modo de resumen de lo que significó el modernismo en Europa se podría decir que a partir de 1900 (sobre todo en Londres), en el campo de las artes decorativas se buscarían dos valores primordiales, por un lado esa abstracción simbólico-ilustrativa y por otro la tendencia más ornamental. Ese ornato se mostraría en su forma más ondulante y orgánica, en relación con el auge de las teorías darwinistas y el poder evocador de la música. De ello surgiría un gusto por la homogeneidad y una síntesis artística en relación con la idea del arte total que marcaría por ejemplo la decoración de libros en los casos de Ricketts, Blake, Whitsler, Morris, Rossetti o Beardsley para gestar una asociación entre poesía, pintura, cartel y libros.

Además ese sentido decorativo fue teorizado (como haría Varela siguiendo estos ejemplos) en los casos de Christopher Dresser, Owen Jones, Morris, Crane, Obrist, Endell, Galle, Guimard, Sullivan, Loos, o Van de Velde. Dentro de esa idea de arte total, la música como ya dijimos y la poesía resultarían esenciales a través de figuras como las de Mallarme, Maeterlinck, Debussy, Scriabin, Strauss o Ciurlionis, cuestión que seguirían revistas como *Ver Sacrum*, que tanto gustaría de esa asociación entre música, ondas y pintura.

Fue por ende un estilo narcisista, que como ya comentamos se hizo con una iconografía propia y a la vez deudora, como demostrarían los primeros ejemplos de revistas británicas como *The Century Guild Hobby Horse*, *The Dial*, *The Yellow Book*, *The Savoy*, *The Studio*, o alemanas como *Pan*, *Jugend* y en Viena *Ver Sacrum* y que influirían en España a partir de *Juventut* o *Blanco y Negro* y en Paris de la *Revue Blanche*. Dentro de un estilo formal que se deleitaba con la bidimensionalidad, la

movilidad lineal y ondulante, la sencillez de formas, la idea de la metamorfosis vegetal, la falta de profundidad, la asimetría, donde el espacio sólo se presentaría en los límites de contacto de un cuerpo con otro, con una búsqueda además de la transparencia y la belleza en cada detalle. Los grandes centros de producción serían primero como dijimos Gran Bretaña a través de las ilustraciones de Rossetti para *Atalanta in Calidon* de Swburne, Burne-Jones y Ricketts en *The Sphinx* de Wilde. Junto a ello Francia comenzaría a sobresalir con Guimard o Galle, adonde llegarían también las teorías de Dresser en *The art of decorative design*, Henry Cole y *School of design*, O. Jones en *Grammar of ornament* y las experiencias de Mackmurdo y Morris así como los diseños de Victor Horta y Serrusier-Bovy. Los nuevos materiales por su parte influirían decisivamente en casos como el del acero y la política capitalista que daría más pábulo a formas de expresión como el cartel.

El **periodo pleno** tendría en Bélgica su máximo apogeo, en relación a Octave Maus y su obra *L'Art Moderne* y el grupo *Les XX* con Toorop, Khnopff y los arquitectos Horta, Van de Velde o los ornatos de Minne. También Holanda sería una de las puntas de lanza, sin atisbo de historicismos, y con una cierta relación al arte de las islas como Sumatra, en esa línea destacarían Toorop muy vinculado a la obra de Hodler, Munch y Klimt, J. Thorn Prikker, las decoraciones de Colebrander, Berlage, etc.

En París esta etapa plena se desarrollaría de manera importante en la Escuela de Nancy con un toque neobarroco y rococó que trasluciría en los diseños de Lalique y sus mujeres no tan espirituales como las prerrafaelitas, el *Yachting Style* de Bing, los carteles de Lautrec, Bonnard, los decorados de Leon Bakst, la *Gazette de Bon Ton* y los diseños de Galle.

A finales del XIX, en Londres se impondría por su parte un toque historicista y romántico un poco más moderado en la arquitectura de Voysey o en las famosas ilustraciones de Beardsley. Este artista concretaría la noción del *dandy* como ningún otro, con relaciones directas con la obra de Lautrec, Puvis de Chavannes, Burne-Jones, Blake, Morris, lo japonés o con Whistler, siendo sus dibujos ante todo refinados como los que realizaría para la *Salome* de Wilde con un poder lineal en sus figuras carentes a su vez de volumen, con gran influencia de Morris. Realizaría también encuadernaciones además para *The Yellow Book* y *The Savoy*, influyendo al mismo tiempo en Bradley, L.Bakst, Mackintosh o Behmer. Junto a él otra figura relevante sería la de Ricketts que

trabajaría en revistas como *The Dial* y haría las ilustraciones para obras como *The Sphinx* y *Nymphidia and the muses Elizum*. Con valores cercanos a los de Beardsley, también en esta etapa destacarían T. Sturge-Moore, los hermanos Beggarstaff, Nicholson y Pride.

Por su parte en Alemania, Escandinavia y Suiza se impondría el *Jugendstil* tanto floral como abstracto que allá por 1900 acabarían coincidiendo. Con claras relaciones con Bélgica e Inglaterra, descollaría el grupo de Múnich con los famosos bordados de Obrist y sus formas de latiguillo y Endell. También junto a ellos el pintor Eckmann, ilustrador a la par de *Jugend* y *Pan*, Max Klinger, Peter Behrens que al margen de su faceta de arquitecto haría también ilustraciones o Pankok en Alemania.

En el caso de Escandinavia la vinculación entre artesanía y modernismo sería mayor como en los dibujos de Gallen para *Pan*, las pinturas de Munch con ecos poéticos de Strinberg, Meier-Grafe, Bierbaum, etc. También destacarían las de Hodler, las litografías de Von Hofmann para *Pan* y a la postre en el mismo círculo germano-suizo-escandinavo las obras de Behrens y Riemershmied.

Sería además en este periodo cuando sobresaldría la figura de Gaudí en Barcelona, o en el campo de la ilustración la de José Zamora.

En cuanto a la Escuela de Chicago y Nueva York sobresaldrían Sullivan y sus ilustraciones góticas o las de Bradley en la revista *The Chap-book* así como los diseños de Tiffany. Era la época también del esplendor de la Escuela de Glasgow a través de Mackintosh y de la Viena fin de siglo, con las arquitecturas y los magistrales dibujos del propio Wagner y sus discípulos, Olbrich, Moser, Hoffman y en pintura de la extraña personalidad de Klimt y Kokoshka.

Más allá de retahílas de nombres y obras en toda Europa y parte de América, el modernismo azul y verde, biológico y tardo-romántico que fue el que seguiría Varela, fue aceptado como expresión válida de la vida, de la naturaleza (como defendía Isadora Duncan), donde lo grotesco se asume y en ocasiones se trasmuta a lo bello. Con algo de pre-humano y algo del ocaso del hombre, donde la misma naturaleza actuaría de transformadora de este a través de su fuerza y vitalismo y que tanto asomó en los artistas. Desde ahí se generaría un dinamismo vital, un *élan vital* para Bergson, que significaba no una imitación de la vida, sino una abstracción en pos de su sentido vital y

básico que anticiparía su propio final en pro del racionalismo. Este sería su canto de cisne, el que obligaba a nacer al esteta incapaz de retornar a los orígenes del hombre y al *dandy* que como Dorian Gray hacía de su vida una obra de arte ante el miedo a una nueva civilización estandarizada y fabril, que asomaba con fuerza. Esa crisálida acabaría por romper y el esteta habría de enfrentarse a ese nuevo mundo.

Como bibliografía recomendada para abarcar el tema del modernismo en Europa me remito a las obras citadas por M^aDolores Antigüedad y Sagrario Aznar en la obra ya reseñada, destacando las obras de Benton y Milkin *Arts & Crafts* en edición de 1982, Stephan Tschudi Madsen *Sources of Art Nouveau* de 1975, Sterner *Modernismos* de 1977, Mario Amaya *Art Nouveau* de 1973, Giovanni Fanelli *El diseño Art Nouveau* de 1982, J. F. Ráfols *Modernismo y modernistas* de 1949, Homero Castillo *Estudios críticos sobre el Modernismo* de 1987, Lily Litvak *El Modernismo* de 1975 y *Erotismo fin de siglo* de 1979, Hoffstätter *Historia de la pintura modernista europea* de 1981, Ricardo Gullón *El Modernismo visto por los modernistas* de 1980, Nicolaus Pevsner *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño* de 1991 y el libro de Schmutzler *El Modernismo*.

En **España** me limitaré a reseñar unas breves nociones sobre el asentamiento del estilo pues ya lo traté en un punto anterior. Lo que parece evidente es que en nuestro país también se produjo una suerte de marasmo artístico contrario al Neoclasicismo y al tardo Romanticismo en el último tercio del XIX. Sería Cataluña la región que rompería antes al albur de unos condicionantes sociales y políticos propicios, que beneficiarían la permeabilización del modernismo hasta las artes menores y los grandes géneros. Gracias a la alta burguesía y su influjo absoluto en la sociedad coetánea (control del mercado textil y del crecimiento industrial del territorio), el modernismo catalán se posicionaría de una forma más dinámica que el madrileño o castellano siendo más apoyado a su vez por una burguesía terrateniente que vivía básicamente de gran apego a la tradición.

Así en Cataluña se gestaría un espíritu ajeno al centralismo, que sin embargo no obviaba lo arqueológico como probaría el modelo de la *Renaixença*. Además en Cataluña los flujos migratorios serían decisivos, ayudando a generar esa idea de un país libre e ideal, que progresivamente se trocaría en una serie de problemas sociales impulsados por el sindicalismo y el anarquismo y que al mismo tiempo daría paso a

otro modelo modernista quizás más interesante por su calado sociológico que sería el de la bohemia y Els Quatre Gats. Quedaban de este modo asentados los dos referentes modernistas que caracterizaron España, uno por su influjo en otras regiones afines y el otro por su valor internacionalista y cosmopolita, de menor calado social como fue el castellano.²⁴⁹

Con el fin de no redundar en las mismas explicaciones del punto que dediqué al contexto artístico, me gustaría resaltar una serie de nociones historiográficas y bibliográficas sobre el modernismo español. Sería en los años 60 cuando este estilo hasta entonces sólo considerado como una frivolidad, empezara a ser estudiado gracias a la revalorización surgida con la exposición de 1964 sobre el modernismo y Gaudí así como debido también a la creación de toda una planta del Museo de Arte Moderno Catalán dedicada al arquitecto catalán. Juan Ainaud Lasarte, Joaquín de la Puente, Alexandre Cirici Pellicer y Juan Bassegoda Nonell en el catálogo de la exposición *El Modernismo en España* de 1969, celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid, dedicarían ya buena parte a remedar estudios anteriores demasiado sesgados y limitados a Cataluña, recuperando los trabajos de Ráfols *Modernismo y modernistas* de 1949 o el del propio Cirici Pellicer con *El arte modernista catalán* donde el modernismo nacional era visto ya como una consecuencia de esos sucesos políticos amargos que bebía del romanticismo más progresista y del medievalismo y orientalismo (como en el *Arts & Crafts*), lo que se uniría pronto a ese socialismo realista que tanto calaría en literatura y artes gráficas.

A partir de este catálogo que podría ser considerado como una de las primeras investigaciones serias del modernismo en su conjunto y complejidad (a pesar de su retraso actual y de su carga ideológica a veces un tanto soterrada), nos encontramos con estudios relevantes a veces parciales como el de Gaya Nuño *Historia del arte español* de 1946 y *Arte del siglo XIX* de 1966 y *El arte español en sus estilos y formas* de 1949, el de Jiménez Placer *Historia del arte español* de 1955 o los de Meyer August *La pintura española*, M. Abril Ramón Casas, Salvador Boi *Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista* de 1945, P. Brigador *El siglo XIX* de 1954 o el de J. Ochoa sobre *Santiago Rusiñol*.

²⁴⁹ Una corriente que por cierto se volvería a poner de moda en los años 60, de la mano de un neo-modernismo que daría sentido entre otras cosas a un estudio historiográfico del asunto mucho más serio de los que hasta la fecha se había venido haciendo.

Por lo tanto podríamos decir que el **término modernismo** en un primer momento se saldó a nivel historiográfico de manera pobre ya que se le consideraba como un estilo ornamental y frívolo. A posteriori se inició su catalogación “aún incompleta” para Mireia Freixa, para hoy en día realizar una lectura ligada a la historia de las ideas y con ello al regeneracionismo. De toda la bibliografía sobre el movimiento a nivel internacional y nacional, se deduce para Freixa una confusión en torno al nombre que se solventaría de alguna manera a partir de la exposición del MOMA de Nueva York en 1959, cuando se usaría de modo absoluto la denominación de *Art Nouveau*, para afianzarse con dicho nombre en la obra ya citada de Schmutzler de 1962. Todas esas denominaciones tendrían por objetivo darle un valor autóctono al estilo a pesar de tener unos rasgos comunes afines a una cultura cosmopolita global que aspiraba a la modernidad, como ratificaba el mismo término modernismo; mucho más amplio que el de *Art Nouveau*.

Un término capaz de englobar para la autora todas las facetas del arte de la época en contra de la crítica italiana por ejemplo tan obstinada en diferenciar entre simbolismo y modernismo, este bajo su punto de vista limitado a arquitectura y artes aplicadas. En relación a la ligazón del modernismo con la literatura de la generación del 98, convendría señalar varios trabajos que ahondaron sobre esta, como el de Max Henríquez Ureña en *Breve historia del Modernismo*, o el de Davidson *El concepto de Modernismo en la crítica hispánica* de 1971, obras en las que se matizaría el significado parnasiano, simbolista y decadente de los modernistas como Darío Herrera o Gómez Carrillo en literatura.

A principios del siglo XX también se reconocería la deuda del estilo con el naturalismo formal de Ruskin como en el caso de Eduardo L. Chavarri y “¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” aparecido en *Gente Vieja* del 10 de abril de 1902; en este sentido Mireia Freixa prefiere diferenciar el influjo de Ruskin del prerrafaelita. La extravagancia del modernismo sería incluso desde finales del XIX motivo de controversia entre los críticos, salpicando a la misma valoración del propio término. En esa línea la autora cita las controversias entre Pío Baroja en *La Busca*, Valle-Inclán quien dudaba del significado de este, Joan Lluís Marfany en “Sobre el significat del terme modernisme” en *Recerques*, número 2 de 1972 donde este autor debatía a su vez las ideas de Valentí Fiol en *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos* donde este

localizaba el origen catalán modernista en el grupo *L'Avenç*. Con el exceso individualista del sustantivo en Cataluña, comenzaría a sufrir cierto desgaste y a mezclarse con el decadentismo, lo que produciría manifiestos como *El manual del perfecto modernista* aparecido en *La Esquella de Torratxa*, volumen 20, número 1014 de 1898. En este momento los modernistas empezarían a apartarse de este término para acercarse más al de *Art Nouveau internacional*.

El modernismo nacería pues como valoró Oriol Bohigas en *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* de 1983, como sinónimo de una clase social, para a la postre ser absorbido por el regeneracionismo, la arquitectura y las artes aplicadas. Sin embargo en la prensa de la época para Mireia Freixa era más usual la utilización del término moderno o nuevo como en el artículo “El nuevo estilo” de la *España moderna*, número 148 de abril de 1901, en las actas del IV Congreso Internacional de Arquitectura de Madrid, en el trabajo de Jeroni Martorell i Terrats “La arquitectura moderna I. La estética II. Las obras” en *Catalunya*, número 13 y 14 de 1903 o en la obra de Lluís Mancunill *Arquitectura y Construcción* de 1914.

Por su parte para las artes decorativas el uso del término modernismo curiosamente sería más usual. José Masriera y Manovens en *Materiales y documentos del Arte Español* en *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, tomo IV, de 1901, lo usaría como alternativa al de arte moderno. Lluís Masriera i Roses también en las páginas de *Estilo* usaría a menudo el término, presentándolo como culminación final y unión con las artes populares. Otros seguirían sin embargo aumentando su descrédito como Luis S. De los Terreros en *La Construcción moderna* de 1906, donde apoyaba más al eclecticismo que al modernismo, Luis Landecho y Uries quien en su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando lo criticaba por su incongruencia y Josep Doménech i Estepa que en *Modernismo arquitectónico* también cargaba contra él por ser fruto de la anarquía.

Modernismo y generación del 98, debatirían sobre los problemas nacionales, como demostraba Díaz Plaja en *Modernismo frente al 98* de 1951, a raíz de que en 1910 Azorín lo usara como pretexto para luchar en torno al concepto de España. Autores como Rafael Ferreres en *Los límites del Modernismo y de la generación del 98* situaba incluso un punto de arranque común para el regeneracionismo y modernismo en la obra de Verlaine y Darío en 1964, con ello pronto se pasaría a buscar paralelismos

interdisciplinarios como Lafuente Ferrari en “Pintura española y generación del 98” en *Arbor*, número 36 de 1948 o Carmen Pena en su obra ya citada. Así para Mireia Freixa la oposición modernismo-98, se podría asociar a otra protagonizada por España trágica-renovadora, basadas ambas en la búsqueda de la libertad y las nuevas formas de expresión de lo español y que a veces sería explicado desde el pesimismo y otras desde el vitalismo lo que hizo del modernismo español una plataforma clara según la autora de todas las contradicciones de la época. Ese movimiento que en Madrid curiosamente se gestaría a partir de la restauración del monumento de Alfonso XII en el Retiro y de la restauración del Cine Doré en Filmoteca como señala Juan Ramírez de Lucas en su artículo “El Madrid modernista” en *Los Domingos de ABC* del 29 de julio de 1979. En Madrid el estilo modernista aparecería comúnmente imbricado con el regionalismo y el eclecticismo, por ejemplo con el neomudéjar en arquitectura. Un modernismo madrileño que a pesar de ello sería en cantidad mayor incluso que el barcelonés, con un número de obras ingentes en un corto espacio temporal entre 1900 y 1916, pese a lo cual su estudio continúa siendo insuficiente.

En relación al simbolismo decadentista la importancia le sería concedida incluso más tarde a partir de la exposición internacional sobre simbolismo de 1976 de Rotterdam como defiende Mireia Freixa, que se repetiría en Bruselas, Baden Baden, París y en 1990 en Las Palmas de Gran Canaria, pasando también por la realizada en Barcelona en 1972 sobre el simbolismo pictórico, al margen de obras dedicadas a artistas de manera más parcial. El simbolismo español bebería de los primitivos y de la “vanguardia” al mismo tiempo, erigiéndose en ocasiones en decadente o metafísico y otras en innovador a la búsqueda de la esencia del símbolo, “hierático y misterioso”²⁵⁰

Con una diversidad intrínseca a los artistas que haría de cada uno de los pintores españoles simbolistas una nueva manera bien diferente de hacer, pero marcados por esa influencia prerrafaelita, francesa o belga ya comentada. Donde el símbolo a través de la imagen se transformaría en evocación de algo inalcanzable que aún así se nos revela en forma de una extraña geometría, para aunar “espíritu y forma, imagen y adorador, el amante a la amada”. Siguiendo las palabras de Yeats en *El simbolismo en pintura* donde el símbolo era considerado como “representación de cualquier cosa moral mediante imágenes y propiedades de las cosas naturales”.

²⁵⁰ Según Jesús Tablate Miquis en “Pintura simbolista en España” recogido en *Álbum de las Letras y Artes*, nº51, primavera-verano, 1997.

Hecho este paréntesis me gustaría proseguir con el cúmulo de fuentes en las que bebería Varela que tras haber visto el enorme influjo del denominado *Art Nouveau* que en sus vertientes francesas y belgas tuvo sobre él, se cerniría sobre una inspiración más local como la del modernismo catalán y también con otra más exótica como sería la del grafismo japonés.

El **modernismo catalán** y sus aportaciones estéticas en los campos de la ilustración de libros, revistas, *afiches*, carteles o exlibris, sería de una relevancia vital en la obra gráfica de Varela. Tanto es así que con frecuencia algunos de sus propios colegas al parecer le veían como un verdadero traductor del espectro catalán en Madrid, lo que se debería básicamente a la relación directa con Joaquín Xaudaró (quien tenía parentesco aragonés y vínculos con Cataluña, de hecho colaboraría con revistas catalanas como *Barcelona Cómica*, además este maestro del dibujo también conocía París no en vano había vivido en la ciudad durante un tiempo, con lo que no cabe duda de que su postrera relación con nuestro autor le serviría a este para empaparse de todo el conocimiento del filipino sobre el *Art Nouveau* y Cataluña), su faceta de exlibrista que le permitiría colaborar con la famosa *Revista Ibérica del exlibris* editada en Barcelona y conocer de primera mano la obra de Alexandre de Riquer²⁵¹ y por último la aparición en Madrid de maestros del modernismo catalán como Ramón Casas, Ricardo Canals o Apel·les Mestres que incluso trabajarían en la misma revista que él.

El sesgo prerrafaelita de Riquer (formado en parte en Londres) y Triadó, que Varela conocería gracias a sus exlibris y decoración de libros, impactaría en su obra mediante esas típicas imágenes de desencanto y simbolismo que por otra parte tanta trascendencia tendrían en el ámbito catalán como vimos, muy vinculadas a los intereses de una élite burguesa espiritual y conservadora. En Varela como en muchos de estos perviviría a pesar de todo y de las influencias de los círculos modernistas catalanes como Sitges, Reus o los del Cau Ferrat y a la postre el de la taberna Els Quatre Gats, algún resquicio clasicista sobre todo a nivel compositivo.

Tampoco hay que olvidar el valor del simbolismo no sólo anglosajón y el aroma mediavalista de Ruskin en sus dibujos en sintonía con estos maestros catalanes sino

²⁵¹ Para Brasas Egido el ascendente de Riquer sobre Varela fue mucho mayor que el que pudieron tener sobre él otros exlibristas catalanes como Josep Triadó o Gual.

además ese otro simbolismo nórdico y germano que a través del *wagnerianismo* haría acto de presencia en aquellos y en el mismo Varela. Junto a estas temáticas y aspectos formales en su obra cabría nombrar a su vez la calidad de sus diseños en algún caso muy similares a los del catalán Gaspar Homar (1870-1953) por ejemplo.

El mismo Ráfols²⁵², el gran estudioso del modernismo catalán, señalaba las vinculaciones e influencias entre Cataluña y aquellos paradigmas de modernidad gráfica como eran Varela y *Blanco y Negro* al rememorar sus lecturas de la revista: “Fue por las páginas de *Blanco y Negro* que el prerrafaelismo se vino a mis ojos; no con los auténticos ingleses renombrados que en el mundo del noble y puro arte habían librado la batalla por aquella misma dignidad y por aquel mismo fervor que en el mundo ilustrado habían osado sostener los dibujantes, ingleses también, de “El Camarada”, sino con los españoles Arija, Varela particularmente, y aquel singular Eugenio Chiorino que no he visto en sus obras en sitio alguno que no fuera la revista *Blanco y Negro*”.

Desde mi punto de vista el artista portuense en un principio quedaría quizás más ligado a ese modernismo sofisticado, espiritual y confesional del llamado Circle de Sant Lluç²⁵³ que a ese otro más indiferente y cosmopolita de las fiestas modernistas de Sitges encabezado por Rusiñol, quien a pesar de todo podría haber tenido cierta influencia en el campo madrileño con sus breve estancia en 1897 en la capital junto a Modesto Sánchez Ortiz y Antonio Palomero. Eso no quita para que bajo el embrujo de la obra de Ramón Casas en carteles y en la misma revista de Prensa Española y a través del grafismo sintético tan del gusto de Juan Gris y la obra del suizo Steinlen (o de su traductor Torres García) no hubiera con el tiempo un regusto al modernismo afrancesado de Els Quatre Gats en algunos dibujos del andaluz.

Sin duda por lo tanto en las piezas más “catalanas” de Varela hallaremos esa prestancia vitalista (que no reniega del decorativismo jamás) que defendía el mismo Joan Maragall cuando localizaba el ideal en la comunión entre “Naturaleza, Arte, Amor, reducidos a

²⁵² Ráfols, Josep Francesc, *Modernismo y modernistas...*, opus cit, p.102. Además de la específica mención de Varela, el autor reitera esa “triada” modernista y prerrafaelita configurada por José Arija, el turinés Chiorino y el del Puerto de Santa María.

²⁵³ Ibidem, en ese sentido entiendo por válida la aseveración del propio Ráfols cuando aseveraba que fue en torno a 1893 cuando se daría tal escisión en el seno del modernismo catalán. El mismo Rubén Darío allegado a Varela en 1899 visitaría Barcelona en busca de Rusiñol y Gener, Pablo Picasso sin duda a finales de siglo ahondaría en estas soluciones modernistas así como artistas a la postre, cercanos también a Varela como Pichot, Carlos Vázquez o Adriá Gual. Indicios todos ellos de la más que posible cercanía su vez del gaditano con ese “otro” modernismo gráfico más radical que acabaría adoptando en parte, como ya vimos gracias al contacto con Picasso en 1901 y con Gris en 1906.

superior unidad; es decir, la Belleza”, era esa la causa última de su obra como esteta de Eulogio Varela.

En alguna ocasión a lo largo de este trabajo comenté que en nuestro artista en ocasiones da la impresión de estar ante un ilustrador que compendiaría en su propia persona los tres estadios que el mismo Eliseu Trenc Ballester y Cirici Pellicer identificarían con el modernismo catalán: un periodo premodernista situado por Eliseu Trenc Ballester²⁵⁴ entre 1870 a 1895 y que Pellicer²⁵⁵ denominaría Esteticista alargándolo hasta 1910 y una etapa postrera Expresionista. De alguna manera y a pesar de cómo definiendo la obra gráfica del gaditano no obedecería jamás a ningún marco cronológico ni estilístico por su magna carga ecléctica y anacrónica, sí valoro que el Varela de finales del siglo XIX se mostraba más cercano a ese ideal de belleza esteta y decadente que el posterior a 1910, quizás más desfasado y decorativista.

Trenc entendía que las artes gráficas en Cataluña (aquellas de formato pequeño como las artes del libro, los carteles o los impresos) fueron marcadas por el denominado por él *Art Nouveau lineal* entre los periodos entre 1895 a 1896 y entre 1907 a 1911, justamente los dos momentos más álgidos de Varela como promotor de este mismo estilo en la capital, dejando eso sí el término modernismo para acepciones más generales aplicadas a la historia de las artes gráficas en Barcelona. A diferencia de Madrid en Cataluña la eclosión de las artes gráficas sería completa por motivos industriales (entre ellos la ingente industria papelera catalana y de tintas) y como ya comentamos debido a su vez a ese perfil burgués catalán de tono más capitalista, industrial y emprendedor que el de la madrileña, según sus palabras. Junto a ello el sentido tradicionalista medieval y artesanal tan emparentado con la historia del pueblo catalán así como la puesta en escena de esa dicotomía entre arte, artesanía e industria heredada del panorama inglés vino a marcar el auge enorme de este tipo de producciones a diferencia de Madrid. De ahí el encanto que esto generaría en numerosos artistas gráficos del resto del país y entre ellos claro está en Eulogio Varela.

En concreto sería en el territorio de los exhibristas donde el artista hallaría sus máximos referentes, un ámbito enormemente influido por la renovación de técnicas como la del grabado y la restauración de libros así como por esa suerte de respuesta a la

²⁵⁴Trenc Ballester, Eliseu, *Las artes gráficas de la ...*, opus cit, p.249.

²⁵⁵ Ibidem, citando a Pellicer, Cirici, “Un periode poc estudiat: l’esteticisme”, en *Serra d’or*, Año XV, nº165, 15 de junio de 1973.

manera *ruskiniana* sobre los excesos de la industria. A modo de rechazo contra el auge del anonimato y lo maquinal nacería así el resurgir del exlibris apoyado en los bibliófilos catalanes e internacionales, un movimiento apoyado sobre manera en Riquer y Triadó. Dos artistas de los que el mismo Varela asumiría esa vuelta al aguafuerte en sus exlibris heráldicos, mucho más refinado que los nuevos procedimientos para Ballester y que rescataría de algún modo esa moda de revivir el pasado, de ascendente anglosajón, a través del juego de lambrequines y heraldos de menor categoría y elegancia eso sí que los ingleses.

Sería Alexandre de Riquer el maestro supremo en esta técnica muy dirigida a un público selecto y de gustos estetizantes, que arraigaría con fuerza tanto en el extranjero como en Cataluña y Aragón conociendo una fuerza renovadora tras la 1ª Guerra Mundial a través del intercambio entre coleccionistas (como sería el caso de el doctor Gómez Amezcua gran amante de los exlibris de Varela).

El carácter esteticista del que hablaría Cirici Pellicer tendría lugar entre 1870 y 1890 como previo al modernismo pleno en Cataluña. Sin duda como contrapunto al academicismo el esteticismo se posicionaría junto a la reinterpretación de lo **japonés** y exótico, mediante las fuentes de inspiración europeas como París y Alemania y por ese gusto a la alteridad cultural y plástica implantado a modo romántico por Mariano Fortuny. Evidentemente todo este torrente de referentes vendría a concretarse en el gran evento que fue la Exposición Universal de Barcelona en 1888. Varela no sería una excepción en este caso, su gusto por la japonería fue absoluto en sus ilustraciones mediante un naturalismo centrado en las formas propias de la naturaleza, la estilización del paisaje y la flora con algo de esa tendencia neogótica y organicista tan usual en la arquitectura del hierro o el diseño de útiles de casa que al mismo tiempo también beberían de las teorías de Eugène Viollet-le-Duc como las de su *Entretiens sur l'architecture*.

Los códigos visuales de la estampa japonesa, la rotundidad del trazo, el uso de la mancha plana, la manera de generar profundidad, las asimetrías y las novedosas formas de enfoque que proponían los *kakemonos* y las xilografías acabarían por marcar un nuevo tipo de relación entre los artistas y la naturaleza muy alejada de los cánones tradicionales de la pintura de paisaje.

En ese sentido Varela abuen seguro que bebería de muchos de estos maestros catalanes como Josep Lluís Pellicer, Josep Pascó o Apel·les Mestres, tan ecléctico y polifacético como Varela.

Para finalizar sobre la influencia catalana en la obra de Eulogio Varela y siguiendo la magna obra de Eliseu Trenc Ballester, me gustaría constreñirme a una serie de nombres con los que sin duda todos los escritos sobre nuestro artista han convenido en aceptarlos como grandes inspiradores a nivel nacional de su obra, a saber:

-Alexandre de Riquer, artista del que Varela posiblemente obtendría gran parte de su iconografía femenina ligada al prerrafaelismo, ya que en 1879 realizaría su primer viaje a Londres junto a Apel·les Mestres. Allí se encontraría con esa estética tan de fin de siglo que traduciría en un claro acervo estilizador y simbólico como nuestro artista en la fusión entre texto e imagen. En sus obras más conocidas como *La llegendeta Lo Rossinyol*, *Crisantemes* o *Anyorances* bien se apreciaría como defendía Ballester el gusto decorativo y de inspiración japonesa.

-Adrià Gual, en este caso quizás menos influyente a causa de la prioridad en lo decorativo para él por encima de cualquier matiz simbólico como en sus ilustraciones para *Silenci*, *Llibre d'Hores*, o *Salomé*.

-Josep Triadó, amigo de Varela como dijimos y muy próximo a su concepción sobre la ilustración gráfica, para Ballester el más avezado de todos estos maestros catalanes en las artes del libro y en el exlibris. A partir de 1903 su colaboración con la *Revista Ibérica del exlibris* sería constante, con múltiples fusiones de iniciales adornadas y de viñetas, fusionando un estilo decorativo moderno y el estilo arcaico gótico según el autor. Además en buena parte de su obra gráfica Triadó asumiría el “tachismo japonés” y el uso de la mancha plana en pro de una mayor simplicidad y sintetización de volúmenes, algo que como comentamos el propio Varela también asumiría aunque en el caso del catalán en buena medida en sintonía con la reciente estética *noucentista*. En su haber destacarían sus ilustraciones para *La Biblioteca Universal* o para obras como la de Kipling *The jungle book*.

-Joaquim Renart, conocido exlibrista también, fue sin duda uno de los referentes del Varela más simbolista.

-Gaspar Camps, uno de los más cercanos al estilo *Art Nouveau* y por ende a Eulogio Varela, sus arquetipos femeninos eran muy similares a su vez a los del maestro portuense así como esas asociaciones simbólicas entre la mujer y la flor, el significado de la mujer fatal, el gusto por el barroquismo en vestimentas, por las largas cabelleras sensuales y por el diseño más parisino de trajes o mobiliarios. Una de sus mejores obras sería el conjunto de ilustraciones para la colección *Ambos Mundos* de la Edición Artística Española que incluía libros como *La Bohème* de Mürger, *Le crepuscule* de Georges Ohnet o *Indiana* de George Sand. Para Ballester paradójicamente Camps careció siempre de versatilidad y originalidad, permaneciendo siempre apegado en exceso a la obra de Mucha, cuestión que sin embargo a mi modo de ver no afectaría en el mismo grado de intensidad a Varela.

-Tomàs Sala, uno de los artistas gráficos catalanes más cercanos también a Mucha y Varela, establecido en París colaboraría con la revista catalana *Almanach de L'Esquella de Torraxta* en 1901.

Al margen de estos nombres es muy probable que el conocimiento de revistas como *Luz*, *Els Quatre Gats*, *Pel & Ploma*, *Joventut*, *Àlbum Saló*n, *La Ilustración Artística* y sus colaboradores entre ellos los que acabamos de ver, como máximos inspiradores en el gaditano, harían a buen seguro de estas publicaciones un campo de estudio muy apreciable para su formación. Teniendo en cuenta que gran parte de estas revistas nacerían al albur de aquellas otras internacionales tan estudiadas y admiradas por este como *The Studio* en Londres en 1893, *Jugend* en Múnich de 1896, *Simplicissimus*, *La Vie Parisienne*, *Le Rire*, *L'Assiette au Beurre*, *Gil Blas*, *Pan*, *Les Maîtres de l’Affiche*, *The Yellow Book*, *The Savoy* y demás en las que se podía admirar igualmente la obra de los Bearsdley, Mucha, Grasset, Otto Eckmann, Bradley, J.Díez, Bruno Paul, Christiansen, Vogeler, Steinlen, Lautrec, Kupka y otros. Intensamente presentes al mismo tiempo en la formación de Riquer, Gris, Picasso, Triadó, Canals, Xaudaró, Opisso, Gosé e indudablemente en la de Varela. Ese camino que iría desde 1896 a 1906 desde el simbolismo y esteticismo al realismo sintético barroco, neoclásico y de sesgo japonés sería el mismo que trazaría la ilustración gráfica catalana y sus adeptos así como el propio Eulogio Varela en Madrid.



Exlibris realizado por Josep Triadó para Eulogio Varela, buena prueba del afecto y vinculación existente entre ambos artistas. Imagen cedida por Genoveva Varela.



Cartel anunciador del primer taller de artes gráficas de Eulogio Varela y Joaquín Xaudaró en la calle Hortaleza 130 de Madrid, imagen cedida por Genoveva Varela.

En el caso **anglosajón** y sus influjos en Norteamérica, la principal fuente de inspiración sería como dijimos el simbolismo prerrafaelita unido a la interpretación del *Art Nouveau* y lo japonés en Gran Bretaña bajo la denominación del estilo *Liberty* así como a los postulados del movimiento *Arts & Crafts*.

Si volvemos a las fuentes directamente nombradas por el artista en *Temas de composición decorativa* nos encontramos con ciertos artistas anglosajones que hicieron del diseño ornamental un medio con el que aunar los conceptos de artesanía e industria, manteniendo al mismo tiempo la reivindicación de la tradición y el rechazo a los

excesos de la Revolución Industrial en la época victoriana (lo que con frecuencia devendría en una clara apología de lo medieval como época ideal para el poeta modernista en la que expresarse individualmente y por ende también de lo manufacturado, el misticismo espiritual evasivo y simbólico como rechazo al exceso racionalista e industrial y a una defensa de la naturaleza por encima de lo maquinal en la que la primera es entendida como portadora del misterio de la vida).

A nivel compositivo Varela destacaría en 1934 a Walter Crane con *The bases of design y Line and Form* (1902/1914), Lewis F. Day y *Ornament & its application, Pattern Design y Nature in ornament* (1904/1900), J. Ford con *Decorative plant & flower studies for the use of artists* (1906), A.D.F Hamlin en *A history of ornament ancient and medieval*, Owen Jones y *The Grammar of Ornament* o a su admirado William Morris con *Some Hints on Pattern Designing* de 1881.

Todos estas obras fueron aceptadas como guías de formación para el artista portuense y estudiadas hasta el más mínimo detalle, gracias como valora Brasas Egido²⁵⁶ en gran medida a Emilio Sala también, cuestión palpable además en muchas de sus composiciones decorativas en las que retomaría con frecuencia muchos de esos detalles florales y geométricos plasmados en estos libros. En ese sentido si analizamos muchos de esos elementos vegetales, decorativos y geométricos del portuense podemos apreciar la aparición de recuerdos decorativos de artistas como Leonard Brooke y sus adaptaciones a recuadro de los motivos florales como en varios de sus dibujos para la revista *The Studio*, de los exlibristas ingleses y americanos como Percy Lancaster, J.W Simpson, Lennox G. Bird, Arthur Maude, Ethel Kate Burgess, W. Bruce Gibson, Anning Bell, el mismo Crane o William Nicholson (a través muy posiblemente del exlibrismo catalán tan influido por el inglés como vimos), Charles Ricketts y sus composiciones para obras de Wilde en las que solía jugar con las pertinentes y japonizantes ondulaciones lineales, Voisey con su sentido abigarrado de la composición decorativa vegetal, Ethel Larcombe con sus sensuales arabescos de enorme estilización y sus menús modernistas tan similares a los de Varela y a los de George Halford y H.C Graf, las filigranas de un John J. Crook o de Granville Fell en sus ilustraciones para los textos de poetas como Edmund Spenser, las portadas de J. Illingworth Kay en *The Studio*, la apariencia artesanal de las obras de Ronald Simpson, las reinterpretaciones

²⁵⁶ Brasas Egido, José Carlos, *Eulogio...*, opus cit, p.199.

decorativas del norteamericano William H. Bradley en *The Chap Book*, Leyendecker, Dudley Hardy, los hermanos Berggarstaffs, James Pryde o los medievalismos de Evelyn Holden, James A. Found, John Austen, Harold Nelson, Norman Ault con sus juegos de cabelleras femeninas, E.H Swinstead, Lilian Rusbridge a través de sus orlas donde la mujer se fusionaba con la naturaleza, F.D Watts y sus flores de tinta negra adaptadas a formatos circulares, etc.

Al igual que comentamos en el caso francés y belga el estudio de las revistas extranjeras en el caso británico nos conduciría a las tres más relevantes como fueron la citada *The Studio*, *The Yellow Book* y *The Savoy*. No sería de extrañar por lo tanto y a pesar de no tener muestras de ello que gran parte de la iconografía prerrafaelita de Varela estuviera matizada por el genio de Aubrey Beardsley y el ambiente victoriano latente en las obras de Oscar Wilde, Whistler o Algernon Charles Swinburne. Así como de la escuela pictórica que daba a nombre a esta estética y sus arquetipos femeninos de aspecto virginal y fantástico, fundada bajo la premisa de huir del clasicismo del que tomaba como máximo exponente a Rafael, y de la que formarían parte el mismo William Morris, Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Ford Madox Brown, John Ruskin²⁵⁷, John Brett o Evelyn de Morgan. A pesar de que se podría presuponer que gracias al bagaje cultural y erudito de Varela del que se nos habla a menudo, este conociera muchas de estas fuentes nombradas debemos insistir en el peso también de ciertas figuras locales que harían suya esta estética como en Cataluña y en el caso de *Blanco y Negro* por ejemplo la magnífica obra del prerrafaelita Giuseppe Eugenio Chiorino y de otros como Emmanuel Orazzi, Arévalo y Carbó o Figal.

Todo este compendio literario, temático, pictórico y gráfico de raigambre anglosajona estaría de alguna manera presente en muchas de las piezas de corte simbolista principalmente que el andaluz realizaría a lo largo de su carrera así como una serie de motivos de estirpe celta y nórdica que este solía utilizar a menudo en formas de sogueados con serpientes o dragones. Además dejaremos para más adelante lo que a nivel decorativo y de diseño significaría el *Arts & Crafts* para Eulogio Varela.

²⁵⁷ John Ruskin quien sus obras *Las siete lámparas de Arquitectura* (1849) o *Las piedras de Venecia* (1851/1853) bajo un prisma más espiritual y simbolista que Morris abogaba también por el desprecio a los excesos de la industrialización, que se veía reflejado negativamente sobre manera en la otrora verde campiña inglesa. En sus obras la defensa de lo artesanal, espiritual y medieval como época dorada para el verdadero poeta casaría en el caso español muy bien con las ideas del mismo Unamuno en su concepción de la Naturaleza como espejo divino.



Eulogio Varela, ilustración para texto Sinfonía de almas de Pepita Vidal, en Blanco y Negro nº873, 25 de enero de 1908.

A nivel internacional otra de las influencias más relevantes en nuestro autor sería la **germana** y también la vienesa tan emparentada con el denominado estilo *Sezession*. Una inspiración que pudo percibir ya entre 1896 y 1898 con los certámenes de Múnich y Viena en los que participaría y sobre todo en torno a 1906 gracias al enorme ascendente de Juan Gris sobre su obra gráfica. En esa línea y con cierto toque de romanticismo tardío el influjo germano tanto en lo formal como en lo temático entroncaría con la simbología *wagneriana* por un lado y por otro con un valor gráfico marcado por la sencillez lineal y “japonesa” de muchos artistas alemanes, quienes además solían incluir una cierta ironía social casi caricaturesca con aquella “aristocracia espiritual” preminente. Como defendía Silvio Lago (José Francés) en 1915²⁵⁸ y como dejaba patente ese gusto estético auspiciado desde la misma *Blanco y Negro* y que en su caso casaría perfectamente con la vena germanófila de la empresa, revistas como *Simplicissimus*, *Ver Sacrum* o *Pan* de Meier-Graffe fueron una fuente directa para muchos artistas de todo el mundo e indudablemente también en Madrid donde ese apego cosmopolita lo hizo más fácil de aceptar²⁵⁹. Artistas como Oberlander, Hengeler, Harburger, Schelittgen, Reinicke, Bruno Paul, Adolf Menzel, Grosz, Hoppener, Thöny, Von Habbermann, Heine, Sasha Scheider, Max Klinger, Wilke, Kupka, los exlibristas tan del gusto de Varela como Sattler, Barlösius, Otto Hupp, Fidus o el austríaco Orlik²⁶⁰, desarrollarían un absoluto influjo en Europa y por ende posiblemente tanto en Juan Gris como en Varela²⁶¹.

Una en definitiva fiebre por el arte gráfico ilustrado alemán y austríaco así como por las artes del libro germano²⁶², que por otro lado calaría en gran parte del continente como exponente de esa “comunidad artesanal” de la que hablaba Morris, en la que arte y vida

²⁵⁸ Lago, Silvio, (José Francés), “Los modernos dibujantes alemanes. Julius Klinger” en *La Esfera*, 30 de enero de 1915.

²⁵⁹ Un caso algo exagerado por la cercanía de la guerra civil en España pero buena prueba de la fiebre germana que impregnaba la publicación de Luca de Tena sería todo el número de *Blanco y Negro* del 26 de enero de 1936; autentica glosa germanófila.

²⁶⁰ Conviene no obviar a este respecto que la misma producción de exlibris tendría como origen el norte de Europa de la mano de artistas como Durero, Holbein o Burgkmair

²⁶¹ Remito de nuevo al artículo de Pablo González Muñoz, “Exlibris”, opus, cit, p.364, donde además se insiste en la influencia directa de Willi Geiger quien en 1905 como vimos gozaba de la beca Schack otorgada en Múnich como discípulo de Franz Von Stuck, cuya obra junto a la de Stassen y Kars, conocería Varela en estos momentos de mano de Gris. Juan Manuel Bonet como ya comentamos insistiría mucho en esta vertiente germana desde Gris a Varela y efectivamente tendría un calado cierto en muchas de sus obras de este periplo donde la reinterpretación del linealismo sintético japonés vía germana aparecería a veces tímidamente en el gaditano. George Kars y Willi Geiger serían a la postre junto a Gris los que pondrían definitivamente a Varela sobre la pista germana.

²⁶² Véase el artículo de Dieterich, Barbara, “El arte del libro en Alemania. Del *Jugendstil* a la Bauhaus” en *Goya*, nº181, 1984.

así como la manufactura, salpicaban como elementos esenciales la producción de estas obras mientras dejaban su impronta en muchas de las revistas gráficas del momento²⁶³. Con una buena primera referencia en la colonia del Darmstadt del duque Ludwig Von Hesse, con cuyas experiencias en ocasiones se ha vinculado también a Varela.

El ornamentalismo del *Jugendstil* y de los trabajos de los Ehmke, Belme, Kleukens o Berhrens acabaría por derivar a principios del siglo XX en una corriente más afanada en reivindicar lo industrial sobre lo tipográfico, cuestión que supondría una nueva paradoja en la relación arte, artesanía y diseño industrial de la que Eulogio Varela poco participaría ya.

Además y fundamentalmente en su faceta de diseño gráfico y composición nuestro artista permanecería probablemente también muy atento a todo lo que significó la llamada *Wiener Werkstätte* en su amplia panoplia de logotipos, tipografías o modelos caligráficos, donde para Varela sería especialmente relevante la obra de Koloman Moser y aquellos dibujantes de la famosa *Ver Sacrum* así como muchos arquitectos diseñadores como Josef Hoffman, Engelhart, Olbrich, Maximilian Lenz, Seuchter con sus letras capitales, y aquellos artistas catalanes que ya antes habían sintonizado con estos presupuestos y con los de las ínfulas espirituales del arte gótico.

Retomando su *Temas de composición decorativa* de nuevo también nos encontramos con referencias bibliográficas alemanas como la de Franz Sales Meyer y su *Systematisch geordnetes hand buch der ornamentik*, de 1943 o la de Alexander Speltz *Der Ornamentstil*.

Recuperando a Ricardo Agrasot²⁶⁴, como vimos en su momento y bajo su punto de vista Eulogio Varela dignificaría el mundo de las Artes decorativas dándole un sentido nuevo, ajeno de los excesos arqueologicistas heredados del tardo Romanticismo y del excesivo celo en ocasiones por imitar lo extranjero. Bajo su opinión vino a dotar a las artes decorativas de un verdadero sentido de la evolución, gracias a su perseverancia por “buscar nuevos caminos a nuestras producciones decorativas”, huyendo del fácil y grotesco ejercicio mimético que por otro lado tanto mal hizo al modernismo como estilo ante los ojos escépticos del público que no tardaría en calificarlo de manera despectiva.

²⁶³ Con un área de influjo que llegaría incluso al este de Europa de la mano de sus ilustradores más renovadores y de ese estilo realista sintético como en las revistas *Liberum Veto* y *Chimera* en Polonia, por ejemplo.

²⁶⁴ Agrasot, Ricardo, “Eulogio Varela”, opus cit, p.262.

Comparto en todo la opinión de Agrasot cuando explicaba que Varela había obrado con mucha inteligencia para profundizar en el sentido último de la obra decorativa y sus formas esenciales, más allá de su aspecto exterior. Para ello una de sus grandes aportaciones como también expliqué anteriormente sería la de abordar la obra decorativa sin perjuicio para el matrimonio entre arte e industria, entre “proyectistas y ejecutantes” según el autor, para que la materia modulase en cierta forma también la obra final. Es decir mantener el grado de artesanía del producto a pesar de su reproductibilidad industrial, ligando materia y técnica reproductiva por igual.

Todo según Ricardo Agrasot con una “flexibilidad” de formas decorativas inusual y muy modernista diría yo, polivalente, de lo que deduciría un grato consuelo entre tantas brumas el autor al declarar:

Por eso cuando encontramos decoradores como Varela, en los que la obra no es producto de las tendencias de la moda, más o menos frívola, sino consecuencia de un convencimiento, profundamente pensado y lógicamente manifestado, sentimos renacer las esperanzas. Y para los hombres de tal naturaleza, a los que debemos el conservar las ilusiones, no encontramos más que palabras de aliento.

Un autor Ricardo Agrasot que dicho sea de paso también sería citado por el artista en *Temas de composición decorativa* con su obra *Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto*, una de las pocas obras de referencia nacionales que señalaría Varela junto a la de Rafael Domenech, Gregorio Muñoz Deñas y Francisco Pérez Dolz, *Tratado de técnica ornamental* de 1920.

En resumen, Eulogio Varela como hemos venido reseñando fue ante todo un pedagogo, un estudioso de las artes gráficas, de sus posibilidades y de la valoración que se merecían así como un artista esencialmente internacionalista. En esta línea no podemos olvidar sus obras teóricas de las que más adelante daré cuenta, así como el fundamento visual y bibliográfico sobre el que se tejieron dichas aportaciones. Unas fuentes claramente definidas a través del hallazgo de otros artistas y revistas que identificaría en el seno mismo del taller de Emilio Sala, de *Blanco y Negro* y a través de sus contactos con otros artistas gráficos tanto nacionales como extranjeros en esta (por

ejemplo con Emmanuelle Orazzi o con Chiorino). Tales referencias serían tamizadas por el carácter del gaditano y ante todo utilizadas como fundamento para una nueva manera de entender y hacer ilustraciones, inmersa de lleno en lo moderno, aunque como en la esencia del modernismo esa modernidad fuera fugaz y a la postre desfasada.

De esta forma una de las fuentes visuales más claras sería la germana, no sólo por los contactos a partir de Juan Gris sino a raíz también de la misma esencia germánica que caracterizaba a *Blanco y Negro* y que salpicaba a múltiples facetas empresariales de la misma e industriales. Con ello los modelos de *Jugend* o *Simplicissimus* se ofrecieron a los ojos de Varela que los utilizó al mismo tiempo, incitado por el fervor que Gris sentía hacia ellas y por la atención casi mimética que Luca de Tena profesaba por el *Fliegende Blätter* y la maquinaria alemana. Unido sin duda a ese ambiente pro-wagneriano que se respiraba en la ciudad, en sus círculos burgueses y espectáculos, con resabios vieneses incluidos. Tampoco en esta sintonía convendría olvidar por lo tanto el estudio que hizo Varela de la obra de Riquer y Triadó, llena en el caso de ambos de esos ecos prerrafaelitas británicos y símbolos nórdicos que aparecerían en su obra al franquear el umbral del nuevo siglo, cuando sus experiencias en *Helios* o *Blanco y Negro* fructificarían todo lo posible en sus dibujos.

No conviene obviar que a nivel general el influjo de esas dos revistas alemanas citadas y su visión irónica sobre lo urbano fue clave para otras revistas y artistas como por ejemplo en *Papitu* donde Apa, Lata, Josep M^aJunoy, Humbert, Yda, Capuz o el mismo Gris aprendieron de sus dibujos las bases que en el caso del último le conducirían hacia un modernismo radical. *La Esfera* en sus escenas aristocráticas en ocasiones también recordaría al estilo sarcástico de aquellas.

De este modo las revistas de arte, las escenografías, las encuadernaciones, los exlibris y los libros ilustrados europeos, se erigían en ideales del Arte total, superando los historicismos mediante los ejemplos británicos de Beardsley o Ricketts y el belga de la revista *L'Art Moderne, La Libre Esthétique* (1894-1919), que recogían al mismo tiempo las obras de Morris, el *Arts & Crafts*, las teorías de Van de Velde y algo de lo que se estaba gestando en Norteamérica. Así como a partir de la internacionalización del movimiento allá por 1895 también claves como *The Studio* de 1893 (que presentaba en sociedad a la Escuela de Glasgow), *The Savoy*, la berlinesa *Pan* de Meier-Grafe quien aglutinaría artistas como Lautrec, Khnopff, Maeterlinck, Van de Velde o Eckmann y

cómo no *Jugend* (1896) en Munich en la que colaborarían Obrist o Endell. En el caso francés las revistas más cercanas al modelo belga e inglés, de gran calado asimismo, serían *Arts et Décoration* y *L'Art décoratif* en un primer momento, basadas en los diseños de Galle y Majorelle o en Viena mediante el modelo de *Ver Sacrum* (1898) aglutinadora del modernismo de la *Sezession* con artistas como Klimt, Wagner, Hoffmann y Olbrich.

A finales del siglo XIX dentro de la vertiente más simbolista llegarían a las manos de nuestro artista los ejemplares de la *Revue Blanche* (1891), *The Yellow Book* (1896), *Insel* (1898), *Simplicissimus* (1896) además de las ya comentadas. Fueron por así decirlo las bases difusoras más relevantes del modernismo, más incluso que los libros ilustrados aunque que estos personificaban mejor esa noción de obra de arte total, a la que aspiraba *Blanco y Negro* en la unión texto-dibujo. El libro de bloque se imponía ahora en Gran Bretaña gracias a Morris, combinando letra y lápiz, a la manera de Lautrec, recayendo en la susodicha abstracción de lo natural como en *Flora's Feast* de Crane en 1889, en su *Line and Form* (1900), también en Grasset y su *Método de composición ornamental* (1905), Mucha y *Lectures on Art* o Beardsley inductor de esa yuxtaposición de líneas llenas y vacías, a través de los juegos entre los blancos y negros con gradaciones intermedias.

Se podría decir que el siglo XIX como afirma Julián Gállego²⁶⁵, fue el siglo de los **libros ilustrados** gracias al tirón que la burguesía mostró por ello. Antes de este siglo el libro ilustrado había sido coto de una élite que ahora con el descenso del analfabetismo quedaba en parte neutralizado. Sin embargo sí es cierto que seguía siendo un bien valorado como objeto de colección por las altas clases a veces y otras destinado al pueblo pero en forma de folletines, pliegos de cordel o prensa. La producción francesa sería por proximidad la que para Gallego más influiría en España, (entre la alemana y la británica), a través de las ilustraciones de Gavarni, Daumier, Lami y Doré, como en la serie de este último para *El Quijote* y *El Viaje de España* del barón Duvillier. El modelo alemán también lo haría como en el caso de Wilhem Bosch en Apeles-les Mestres, de hecho alguna de sus viñetas se venderían en Barcelona. Desde Alemania en ayuda de esa cultura internacional vendrían *Jugend* al modo de *The Studio* en Gran Bretaña. Desde las islas a la par, las *Illuminated Printing* de Blake y las

²⁶⁵ Gállego, Julián, "Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX" en *Goya*, nº181, 1984.

obras prerrafaelitas de mano de ilustradores como Rooke, Millais o Mulready, quienes trabajarían sobre los poemas de Tennyson o Morris, logrando definir incluso un tipo de letra llamada Golden o Chaucer. En 1891 la Kelmscott Press pondría en marcha nuevas técnicas de impresión y la esencia iconográfica prerrafaelita donde la ilustración aparece en relevancia por encima del texto. Conviviendo con otros estilos más conservadores como el de las ilustraciones de Moxon, Son & C, los cuentos de Grimm por Crane, *The Glittering Plain* por el mismo artista, Ricketts en *Hero & Leander* de Marlowe, Beardsley en *Morte d'Arthur*, varios poemas de Yeats ilustrados por Anning Bell, etc. Evidentemente gran parte de estas fuentes deberían ser muy tenidas en cuenta al menos por un estudioso como Eulogio Varela como habían sido tenidas en cuenta en Cataluña.

En toda España pero sobre todo en Cataluña el *wagnerianismo* alemán, belga y francés a lo Grasset, marcarían un gusto que asomaría en las librerías para bibliófilos y que absorberían artistas como Riquer, J.J Guardiola, D. Corominas, J. Llongueras, Triadó o Varela acercando el campo del arte gráfico nacional a lo cosmopolita. Fuera de Cataluña pero en alusión a ella, nuestro artista retomaría el testigo para beber de Mucha así de como Casas, Gual o Rusiñol quienes lo harían a su vez de Steinlen, Forain o Helleu. Por lo tanto esas tres líneas maestras que señalaba Gallego (alemana, francesa e inglesa) serían clave en la formación gráfica nacional y por ende de Varela a las que añadiría el universo iconográfico nórdico y finés como entiende Estrella de Diego²⁶⁶.

En esta última el internacionalismo francés, germano y británico estaban presentes en torno a las dos zonas idiomáticas existentes en el norte de Europa, una de sesgo germánico (finlandesa) y otra británico (sueca). De esa fusión una de las figuras claves en su formación sería la de Gallen Kalella, maestro gráfico de la modernista *Pan*, un autor que a partir de los 90 empezaría a desarrollar un estilo muy cercano al anglosajón así como aquellos pintores-dibujantes como Edelfelt, Rakentaja, Euterpe, Kotitaide y la gran difusora del movimiento que sería la revista *Ateneum*. Tanto en Gran Bretaña como Francia la iconografía clásica y medievalista, de estirpe vikinga que se proponía en estas experiencias, causarían sensación y a su vez serían divulgadas a través de *The Studio* o en *Scandinavian Decorative Art*. En España en 1882 como señala Estrella de

²⁶⁶ De Diego, Estrella, “Símbolos internacionales del...”, opus cit, p, 382.

Diego sería en el *Álbum Artístico* donde se reprodujo por vez primera una obra de Edelfelt, *Ceremonia religiosa a orillas del mar de Finlandia*, con referencias explícitas al “estilo floral” británico que tanto apasionó a Varela, así como a esos ecos japonesistas, góticos, celtas, por ende nacionalistas, alfabetos anglosajones; es decir toda esa iconografía que de forma tan superlativa aparecería en Varela y en otros muchos artistas catalanes coetáneos (localizados en *Luz*, y *Joventut*). Lo nacional báltico era síntoma de moda y en nuestro país se difundió gracias al gusto a su vez de William Morris que incluso estudiaría esta iconografía directamente en Islandia en 1872. Su marcada aportación anti-mediterránea era celebrada en toda Europa como un lenguaje internacional burgués y propio, en contra de la tradición.

En la misma línea y como prueba recalcitrante de un Romanticismo tardío, se retomaría el influjo directamente germánico (en Varela a partir de Gris como vimos), al mismo tiempo el más entroncado con la nueva mitología *wagneriana*. El valor sencillo, lineal y “japonés” de muchos artistas alemanes así como su ironía social contra la “aristocracia espiritual” fue una inspiración directa para Varela y *Blanco y Negro*. En torno a *Simplicissimus* “norma de los modernos periódicos satíricos de todo el mundo”, *Fliegende Blätter* y artistas tales como Oberlander, Hengeler, Harburger, Schelittgen, Reinicke, Bruno Paul o Wilke, portadores de un estilo que se hacía necesario estudiar como reconocía allá por 1915 en *La Esfera* (José Francés) Silvio Lago²⁶⁷, para desembocar en Adolf Menzel y Max Klinger. El lirismo y la fantasía de sus imágenes con ecos de Böcklin arraigarían en dibujantes germanos como Heine, Gulfranson, Hoppener o Thöny. Así como en Julius Klinger, austríaco afincado en Berlín (nada que ver con Max), con resabios de Beardsley, Klimt y Somoff.

Esa fiebre por lo germánico también se focalizaría en el libro ilustrado²⁶⁸ que en Alemania había conocido un gran éxito en torno a 1900, a partir de artistas como Menzel que también participaría de esta moda (por ejemplo en sus dibujos para *Historia de Federico el Grande*), y Max Klinger. El libro sobre todo en Klinger era entendido como modelo de arte total, cobijando una relevancia paritaria entre texto e imagen, tipografía e ilustración en la línea de lo que pensaba Morris. La comunidad artesanal, la relación arte-vida y la manufactura salpicaban la producción de estas obras al igual que de las revistas modernistas, que tendrían una primera referencia en la

²⁶⁷ Lago, Silvio, “Los modernos dibujantes...”, opus cit, p.402.

²⁶⁸ Dieterich, Barbara, “El arte del libro en...”, opus, cit, p.402.

colonia ya citada del Darmstadt del duque Ludwig Von Hesse. De esa manera surgirían libros ilustrados como *El tesoro de los pobres* de Maeterlinck ilustrado por Lechter o los que decorarían Vogeler, Behmer o Thomas Theodor Heine. Ese ornamentalismo del *Jugendstil* tan del gusto de Varela declinaría hacia principios del XX, mediante los trabajos de Echmke, Belme, Kleukens, Behrens, y otros más afanados en destacar lo industrial sobre lo tipográfico.

Eulogio Varela retomó todas estas corrientes que al mismo tiempo para *Blanco y Negro* fueron símbolo visual de su ruptura con la tradición tan a gala en otras revistas como *La Ilustración Española y Americana*, es decir ambos hicieron del quehacer cosmopolita una propia definición para crear un modelo gráfico impregnado del arte de las grandes revistas europeas, para apropiarse de unos valores figurativos autóctonos en pos de la recreación de un estilo que tan sólo fuera moderno, sin más pretensiones. Quizás esa premisa de modernidad por encima de todo fue más evidente en el conjunto de la revista que en la obra del propio Varela cuyo interés se guiaba más hacia lo formal que hacia lo superficial, como en Gris o Chiorino, de ahí que sus fuentes fueran más diversas, sin caer en el *totum revolutum*, forjando un estilo propio gracias al análisis de todas estas heteróclitas referencias que habitaban en su biblioteca y que habrían de desembocar en un estilo personal pero paralelamente moderno. Esto de alguna forma le obligaría como a otros artistas nacionales a viajar en su caso a París y Roma, pero en el de otros a Londres, Bruselas, Munich y Viena. La ilustración y los libros eran vehículos de transmisión como en el pasado lo serían los grabados, cumplidores en dar a conocer esos progresos, la estirpe misma de lo que era considerado moderno entonces tal y como habían hecho en el XVII grabadores como Callot o Tempesta.

Evidentemente como hemos venido repitiendo Varela no llegó a estas conclusiones solo y desde mi punto de vista siguiendo lo que intuía Gaya, Gris²⁶⁹ a partir de su formación entre artistas tan diversos como Dalí, Picasso, Moreno Carbonero o Sidro y sus contactos con George Kars y el pintor-ilustrador de *Jugend* Willi Geiger, asumiría un grafismo modernista que Varela no dejó pasar por alto. Como a buen seguro tampoco lo haría el madrileño con sus posteriores viajes a París donde entraría de lleno en la vanguardia gráfica gracias a sus colaboraciones en *Le Rire*, *L'Assiette au Beurre*, *Le Frou frou*, *Le Charivari*, *Le Cri de Paris*, *Le Charivari*, etc.

²⁶⁹ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Juan Gris*, opus, cit, p.363.

6.2 EL MODERNISMO EN SUS ILUSTRACIONES PARA *BLANCO Y NEGRO* **Y ABC. TEMÁTICAS.**

*Si queremos que la obra de arte
sea eterna en el futuro,
¿acaso no es mucho más sencillo liberarla
uno mismo de los lindes del tiempo,
haciéndola así eterna al instante?.*

Alfred Jarry en *Le Temps dans l'art*. 1902.

El modernismo fue en esencia el arte de la frivolidad, de la estética del cisne y el lirio, de la luz simbólica y pura que había de iluminar al escogido, de la actitud irreverente mostrada por el artista frente a la vulgaridad de la vida desde varias actitudes, que podían ser desde un modelo de bohemia heroica (como Sawa por ejemplo), otra divina (como la de Darío) o simplemente desde otra marginal y lúdica que Iris M. Zavala llamaría “golfemia”(como la de Gómez de la Serna). A la vez era también el arte de la industria, el fruto claro del desarrollo fabril y seriado, la nula individualidad y la muestra cierta de la huella maquinal del hombre sin perder por ello el interés por las formas artesanales encargadas de matizar las atrocidades de la máquina.

Una dualidad sin duda compleja y enriquecedora que se daría en distintos grados en la figura de Varela. Evidentemente aquella actitud primera y decadente no era nueva, de hecho desde el Romanticismo, el artista o genio había huído de la realidad a partir de una rebeldía que en este caso anhelaba la belleza como expresión suma de ello, a la postre el Realismo de las barricadas y revueltas había vuelto sobre lo mismo pero centrando su pugna más en la misma realidad descarnada, buscando en este caso la escena cruda como epítome de rebelión. A finales de siglo esos restos de rebeldía que habían surgido mediante actitudes de rechazo individuales y que se habían trocado en

colectivas con el naturalismo, retornarían a su forma personal y particular más violenta a través del modernismo simbolista como entiende Sagrario Aznar²⁷⁰.

Es ahí donde nace el *dandy* y el esteta decadente, en el lado opuesto a la corriente más industrial del mismo movimiento, sin poder sin embargo obviar el hecho de haber nacido de una misma rama común. Varela seguramente no fue aquel poeta de las multitudes de Baudelaire pero quizás sí ese otro príncipe del incógnito y niño, que el mismo autor francés definiría como prototipo de *dandy*. La abstracción de la realidad como manera de responder al mundo, sin compromisos que lo ligaran a una causa concreta, desde la frialdad en ocasiones y la falta de dolor pues este era anestesiado por las efervescencias de los opiáceos, eran las bases del *dandy*. Esa era la actitud del decadente, lo que si se quiere podría incluso llevar a la duda y al debate acerca del simbolismo como movimiento o brazo ejecutor de lo que el modernismo sentía pero no expresaba; un arma de modernidad a pesar de todo desde mi punto de vista almidonada y huidiza, un flechazo a las entrañas de la vida sedado, que no mata sino más bien duerme para poder vivir. Procurando un sueño eterno que a fuerza de sedas consume, buscando la etereidad y lo universal, lo que inactiva a la vez su poder. Planteando en definitiva un “suicidio” artístico que nunca se llegaba consumir.

No pretendo sin embargo defender un perfil de nuestro artista como un esteta rancio y amargado. Más bien me interesa su acercamiento cauteloso, erudito y laborioso al movimiento, su permanencia en él, abrazándolo sin mancharse, acariciando un fuego, pretendiendo no abrasarse, para tomar una moda sin asumirla en el fondo. Si esteta modernista, es sinónimo de extravagancia y rebeldía, Varela nunca lo fue pero si atendemos a las formas y a las figuras, es ahí donde el artista con su testarudez y compromiso total con ellas se nos presenta incluso bien entrado ya el siglo XX como un decadente de índole prerrafaelita. No era si embargo porque desconociera lo que se estaba gestando en París (lo sabía de primera mano a través de Gris y sus viajes a la capital francesa) sino por conformismo o bien por un compromiso estético absoluto que tan sólo se dejaba ver en lo formal. Gracias a todo esto se erigiría en uno de los pocos artistas capaz de introducir un nuevo estilo tan decorativo y atrevido como el

²⁷⁰ Aznar Almazán, Sagrario, *El arte cotidiano*, opus cit, p.39, resulta claramente instructiva para entender las referencias temáticas del modernismo y por ende de Eulogio Varela, autor al que como vimos siempre dedicó un especial interés.

modernismo en un ámbito tan anquilosado como era el madrileño en plena época de la Restauración.

¿Por qué a pesar de ello únicamente acogió el *Art Nouveau* internacional sólo en sus ilustraciones y no en base a una pintura decorativa como hemos visto? Quizá porque seguramente quiso ser moderno pero sin dejarse llevar por ese torrente del todo, por su actitud timorata ante la “conversión” (como lo fue a nivel particular), y por miedo a lo mejor a una tradición que lo quisiera o no pesaba demasiado, tanto en su obra como en la revista que lo acogió y admiró. Se presentaba de esta forma Varela como un motor anclado, como un progreso que curiosamente con el tiempo quedaría postrado a la involución, al olvido y al silencio a través del cual se expresó y en el que acabó muriendo.

Siendo eso sí una parte más de ese “museo gráfico del dibujo del primer tercio del siglo XX”, que fue *Blanco y Negro* “glosa gráfica del teatro poético de entonces” como defendiera el ya comentado Francisco Nieva. Su obra a veces silenciada por su humildad sería ocultada por figuras como la de Sancha quien traería a las páginas de la revista los hallazgos de los Vallotton, Steinlen, Van Dongen, Alma Tadema, de Degas y los japoneses. A lo que el andaluz uniría un sentido decorativo científico y fabril para crear composiciones “fríamente amables” ya que era:

*Absolutamente un ilustrador gráfico, con el especial sentido y cuidado decorativo que entonces ponía la imprenta moderna y representaba muy bien esa tendencia modern style catalanista entre los dibujantes españoles de su tiempo. Nadie mejor que el gaditano por lo tanto para ilustrar el teatro poético de su época, pomposo, estetizante y d’annunziano.*²⁷¹

Analizando su obra gráfica en Prensa Española, llegamos a la conclusión de que en el artista el modernismo no sólo calaría a nivel formal sino también temático y literario, por un lado adoptando las formas del *Art Nouveau* y por otro mediante el nexo entre mujer y naturaleza que le conduciría a indagar en el simbolismo y el tardo-romanticismo, sin perder jamás ese ápice costumbrista con el que se deleitaba a menudo

²⁷¹ Nieva, Francisco, *La España ilustrada*., opus cit, p.343..

de forma anacrónica. Para explicar la manera en que el modernismo arraigaría en su obra me gustaría retomar la obra de Lily Litvak *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* ²⁷², y tender una serie de puentes que de alguna manera asocien desde la experiencia que me ha proporcionado el estudio de su obra, las claves del modernismo en España que propone la autora con la adopción de formas y asuntos modernistas en Varela.

Como dijimos la naturaleza y sus espacios así como su protagonismo de aspecto antinaturalista pero fidedigno a la vez, contradictoriamente, que nos encontramos en sus ilustraciones tenían mucho que ver con esa idealización del espacio natural, susceptible de ser objeto de artísticidad por el artista de finales de siglo y con ello reflejo de su propia personalidad artística. Acertadamente la autora cita una frase de Gustav Moreau sobre este asunto en la que se interroga sobre el valor de la naturaleza en la obra de arte al exclamar: “¿Qué importancia tiene la naturaleza por sí misma?, no es más que un pretexto para que el artista se exprese a sí mismo...” Las versiones sobre este motivo que nos presenta Varela no dejan de ser una forma de volcar parte de su personalidad poética en sus jardines y frondosos bosques o en los detalles casi botánicos de sus plantas. Siempre desde ese trazo estilizado tan personal y que tan bien ligaba con la literatura de los Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach, Antonio Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez o Villaespesa amigo personal del ilustrador portuense.

Así la naturaleza en su obra integrada en el simbolismo (también como señalamos en el *wagneriano*) no sólo admitiría un sentido ornamental sino simbólico, que usualmente a nivel internacional y en el caso catalán era producto de la confluencia del rescate estético del Gótico (con un punto más sensual y decorativo que espiritual, aunque este tampoco sería del todo ajeno) en su versión floral, con la revitalización de estas artes menores que propiciaría al mismo tiempo que muchos diseñadores, artesanos o ilustradores como Varela buscaran motivos de inspiración constantes en la botánica; sin olvidar el enorme ascendente que a este respecto tendría como comentamos el alegorismo *ruskiniano* y prerrafaelita.

El esquematismo y la simpleza lineal que no compositiva del artista en sus motivos vegetales o florales y en sus paisajes de tono sensual y amoroso, seguía la línea de

²⁷² Litvak, Lily, *España 1900...*, opus, cit, p.144.

Grasset y su citada *Le plante et ses applications ornamentales* así como de otros maestros como Gourmont o Dresser.

Junto a ello el matiz simbólico unido a la mujer de claro acervo simbolista y anglosajón permitiría la irrupción con cierta frecuencia en sus obras de las típicas plantas como los lirios y toda la tradición literaria que conllevaba como señalaba Litvak, en base a escritores como Jean Lorrain, Valle o Swinburne, el mismo Mucha y diseñadores como Lluís Masriera o Lalique quienes serían fuentes de inspiración también. La Sarah Bernhardt de Mucha tan vinculada al lirio como representación de la virginidad reencontrada era constantemente homenajeada en sus ilustraciones así como la pureza del blanco, de las rosas, los cerezos, las flores exóticas, las margaritas o de las azucenas tan comunes en los cuadros de Rossetti, los Rosacruz o de Puvis de Chavannes. Lógicamente el peso literario de Rubén Darío, Gabriele D'Annunzio y los comentados Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán recaerían en la iconografía naturista de Varela de una forma u otra, como veremos en el punto dedicado a ello.

Además y como condición *sine qua non* en su concepción del motivo natural se hallaría también la interpretación japonesa del mismo, así como la versión occidental que sobre las obras japonesas se haría en estos momentos²⁷³. En Eulogio Varela hallaremos una actitud casi febril hacia lo japonés y un homenaje de enorme calado, en parte a causa de sus excesos de cosmopolitismo francés y en parte también debido a su infatigable búsqueda y comprensión de los nuevos lenguajes visuales. En él como en todo el contexto internacional lo que empezaría como un mero modismo acabaría por ser una excelente forma de hallar ese idealismo natural desde un punto de vista anticonvencional. Para la autora ese caldo de cultivo tan arraigado ya en el resto de Europa vino a calar en España cómo no desde lo literario y con ello desde la ilustración gráfica como en el caso de Apel-les Mestres quien como otros quedaría prendado del pabellón japonés en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888. Sin duda creo que en Varela la vía de influencia de esta nueva reinterpretación sobre la naturaleza se afianzaría a través de sus contactos con los ilustradores catalanes y sus trabajos, así como a partir del conocimiento de las revistas francesas, las obras teóricas y las publicaciones germanas donde ilustradores como Wilke, Eihrodt, Robert Engels, Lilien,

²⁷³ Sería a mi modo de ver interesante realizar un estudio acerca de las motivaciones estéticas que a finales del siglo XIX condicionarían esa fiebre por el exotismo nipón, definir bajo qué circunstancias y condicionantes se llevó a cabo esa reinterpretación y contrastarlo con las bases reales de las ilustraciones japonesas, tanto en Varela como en muchos otros artistas del momento.

Christopher o el mismo Franz von Stuck inspirarían a otros como José Pey, Picasso, Pichot, Gossé, Opisso, el propio Juan Gris y sin duda al mismo Varela.

Los códigos visuales de los paisajes xilográficos y de los *kakemonos* asombrarían a buen seguro al artista andaluz, tan alejados de la tradición y a la vez tan simplemente realistas, como en el caso de Juan Gris. Para él el coqueteo con la estética japonesa significaría un salto hacia adelante, un vuelco en aras de la suma estilización a través del motivo natural que como entendía la autora ya en 1862 anticiparía uno de los referentes teóricos del gaditano, Christopher Dresser (1834-1904) en *The art of Decorative Design*. Para este autor como para Verneuil y el propio Grasset las formas naturales eran la base del arte moderno y así lo entendería mediante sus escritos Varela a la vez que lo plasmaría en sus motivos ornamentales.

También y sin insistir más en ello decir que en toda esta obsesión por la naturaleza cabría destacar también ese ambiente anti-industrial que fomentarían autores como Ruskin y el mismo Unamuno, que sin duda encontraría en ella una respuesta ideal, en la que todo fuese paz y serenidad, muy al margen de las dañinas consecuencias de los excesos industrializadores del momento.

Más allá de la mujer y sus diferentes maneras de aparecer y de la naturaleza como protagonista y complemento al mismo tiempo de la primera, el modernismo acabaría por cocretarse en el artista gracias también a otras temáticas muy propias del fin de siglo. Entre ellas el neohistoricismo que en sus obras aparecería como homenaje a la Edad Media principalmente, lo que le permitía plasmar esa idealidad que para Ruskin suponía el Medievo como etapa en la que la individualidad expresiva del artista era total así como una recuperación de la artesanía. Las ilustraciones de Varela como veremos están plagadas de pajes, caballeros, damas y doncellas tratados desde la amabilidad mezclada con ese aroma espiritual desgranado del prerrafaelismo. En estas escenas a menudo lo amatorio y sensual aparece junto a una variedad en la recuperación de los diferentes repertorios decorativos casi arqueológica, gracias al juego de formas con lambrequines, heraldos, azulejerías, etc. De ahí esos motivos de los lenguajes arquitectónicos de nuestra tradición la que solía recuperar para homenajearlos o de su interés por repescar los lenguajes decorativos del pasado en tono ornamental y en contadas ocasiones bajo el prisma de aquella polémica entre lo latino y lo anglosajón que sacudiría no sólo España sino a gran parte de Europa en aquel instante.

Sin sumergirnos de lleno en esta problemática, parte de las piezas que Varela realizaría para *Blanco y Negro*, vendrían marcadas y condicionadas por muchos escritores inscritos dentro de eso que vino en denominarse Renacimiento Latino. Esa suerte de panlatinismo instalado en la Europa mediterránea como respuesta a la primacía de las culturas del norte por encima de las del sur de Europa auspiciada además por las derrotas de Francia (la considerada como la más nórdica de las naciones mediterráneas) de 1870 y la de España en Ultramar en 1898, quedaría patente en muchos textos que ilustraría el artista. Marciano Zurita, Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, Pérez Galdós, Juan Valera, Edmond Demolins, G.Sergi o el mismo Ortega y Gasset en *La España invertebrada* abordarían este asunto que de alguna manera quedó patente en ciertas ilustraciones del gaditano. Un ejemplo palmario sería la fundación de la revista *Renacimiento Latino* en 1905 que tendría como colaboradores entre otros a Felipe Trigo, Alejandro Sawa, Clarín y posiblemente al mismo Eulogio Varela, en la línea de otras revistas modernistas como *La Revista Latina*, *Papel de Estraza*, *Alma Española* o *Helios* en la que colaborarían ilustradores también como Querol, Emilio Sala y de nuevo Varela según Juan Manuel Bonet²⁷⁴.

Bajo ese paraguas modernista en la obra del artista quedarían amparadas temáticas a su vez modernistas, decadentes y románticas, vivo ejemplo de cómo la sombra del movimiento atraparía al portuense más allá del valor casi hipnótico de las orlas, filigranas, gasas vaporosas, cabellos interminable y latiguillos. En ese sentido y como iremos desgranando lo espiritual, religioso, esotérico, lo místico a modo de apoyatura de la alegoría también estaría muy presente en su ideario así como la idea de la muerte o lo macabro tan inspirado en los textos de Maeterlinck, mediante calaveras y esqueletos que en ocasiones aparecen en festiva danza y en otras como alegorías de la dualidad entre la vida y muerte. La naturaleza animalesca y la fauna asociada a la literatura más decadente es también muy propicia en sus piezas, el homenaje a las artes muy unido al mismo tiempo a los asuntos de índole *wagneriana* y musical, el carnaval de la vida y el exotismo no sólo japonés sino egipcio o africano. Conformando una panoplia de motivos que bien se podrían agrupar bajo la denominación de lo fantástico

No quisiera acabar este apartado y antes de entrar a valorar estas temáticas modernistas y simbolistas en la obra de Varela sin añadir que en su otra faceta de diseñador,

²⁷⁴Bonet, Juan Manuel, "La vida ilustrada"..., opus cit, p.346, sería el único autor en señalar la colaboración de Varela en muchas de estas revistas como la mítica *Helios*.

decorador, calígrafo y proyectista el aroma del modernismo estaba sin duda ímplicitamente presente siendo en ocasiones muy complicado poder diferenciar donde empieza el Varela diseñador gráfico y donde comienza el ilustrador modernista y si en verdad esta división existió realmente o quizás cabría hablar mejor de una obra integrada. Un todo en el que el equipaje cultural enorme del artista compartiría protagonismo con su no menos inmenso conocimiento técnico.

6.2.1 VINCULACIÓN CON EL REALISMO ANECDÓTICO, COSTUMBRISTA Y PICTÓRICO.

Sin duda la base formativa como pintor de Eulogio Varela sería decisiva a lo largo de su carrera artística más allá del hecho irrefutable de que gran parte de la misma se concentrara lejos del lienzo y los pinceles y estuviera más próxima a la cartulina y a la tinta. A pesar de esto la obra gráfica del artista para *Blanco y Negro* y *ABC*, siempre tendría un marcado acento pictórico, costumbrista y académico que como ya comentamos volvería una y otra vez a aparecer en el tiempo, por encima de las modas y los nuevos gustos, en Varela este tipo de composiciones siempre tendrían cabida. Incluso con frecuencia dentro de esta temática tan usual en la pintura nacional de finales del siglo XIX el artista solía experimentar, a base de verdaderos homenajes a sus maestros como Marí y Monsó, Ferrant y principalmente Emilio Sala. Con el tiempo están piezas cobrarían un tono más colorista, de pinceladas más sueltas y bucólico, muy en sintonía con el gusto del maestro de Alcoy y su *Gramática del color*.

Así en estas obras localizadas en el archivo del museo *ABC* de Madrid, es muy frecuente ver como el artista juega de manera casi obsesiva con técnicas más “pictóricas” para determinados asuntos o textos a ilustrar que en otros, a base de gouache, acuarelas, pasteles y óleos sobre cartón o lienzo incluso. Obras que mantendrían ese valor realista, con composiciones equilibradas alejadas de los excesos barroquizantes de sus obras más decorativas y que de alguna manera parecían ser el fruto de esa obstinación por ser pintor más que ilustrador que ofrece Varela en ocasiones y que con tanta fruición mostraría en los certámenes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En cierta manera era como si en el seno de su obra se abriera un debate interno entre luminismo o linealismo o lo que era lo mismo entre pintura o dibujo, de manera muy similar a la de otro gran discípulo de Sala como sería José Mongrell.

Quizás por todo ello no es de extrañar que este tipo de obras con las que se presentaría en la revista a partir de 1899 (con previa concepción de alguna posiblemente a finales de 1898), se repitieran en el futuro hasta bien entrado en el siglo XX, lo que sin duda no

hacía sino enfatizar aún más esa vena ecléctica que tanto descoloca a la hora de intentar establecer límites cronológicos en el conjunto de su obra en la publicación. Esta vinculación con el realismo anecdótico y tardoimpresionista a la postre se manifestaría usualmente a través del uso de una factura suelta en asuntos triviales o de costumbres y en algún caso meramente decorativos, mediante un afán lumínico heredado de Sala y de otros maestros como Ignacio Pinazo. Conjugado en ocasiones con un sentido más lineal, más ligado al modernismo francés y catalán. Es también verdad que en algún caso concreto, el asunto literario novelesco y romántico podría inferir en que el artista decidiera apostar por un estilo más convencional y menos arriesgado que otro para estas composiciones.

Sea como fuere el caso es que Varela siempre se mantendría fiel a su interés por la pintura hasta el final de sus días como señalamos en un punto anterior y posiblemente eso también pudo influir en el hecho de que gran parte de su producción para *Blanco y Negro* estuviera muy supeditada a este estilo, de por sí más estrechamente relacionado con la obra pictórica que con la gráfica.

Cierto es que el artista como señalaba Brasas Egido²⁷⁵ daría un importante vuelco a su estilo allá por 1900 en pro del decorativismo modernista pero no creo sin embargo que ese giro fuera definitivo como lo prueban las numerosas obras posteriores a esa fecha que bajo ese estilo tan reconocible en maestros como Méndez Bringa o el mismo Sala, aparecen de manera profusa. En muchas de ellas la técnica pastosa del gouache y la témpera le sirven para seguir bajo el influjo del realismo muy a pesar de que compartiera época con sus piezas más modernistas bajo la linealidad de la plumilla. De ese modo esas técnicas aparecerían en su producción allá por 1902 unido al uso de la acuarela, el pastel y a veces el óleo ya de manera más abundante; obras en las que por otro lado parece cierto el uso de una base dibujística a lápiz, habida cuenta de las huellas y surcos de la punta del grafito que en muchas de ellas se conserva, a pesar del posterior repaso a tinta o cualquiera de las técnicas antes citadas.

Si bien los inicios²⁷⁶ serían claramente de corte realista y costumbrista, al hilo como bien señalaba el autor de sus precedentes colaboraciones con la *Revista Moderna*²⁷⁷ y

²⁷⁵Brasas Egido, José Carlos, *Eulogio...*, opus, cit, p.199.

²⁷⁶ En algunas de esas piezas de finales de siglo por cierto, aún aparecería su primera firma caracterizada por consistir en un juego de iniciales, con una *E* cobijada dentro de una *U* semicircular. Esta rúbrica pronto sería reemplazada por el artista por otras como la compuesta por sus tres iniciales EVS y la más

su formación con Sala, no menos cierto es como veremos con algunos ejemplos que esa tendencia más o menos matizada seguiría apareciendo en el artista casi hasta los últimos días de su colaboración con la revista y el diario.

Ejemplos de ilustraciones para Blanco y Negro bajo el estilo costumbrista y realista.²⁷⁸

1. Dibujo para portada *Lirios*, nº424, 17 de junio de 1899. Esta obra formaba parte de una serie de portadas bajo los títulos de Hortensias, Amapolas, Malvas y Rosas, la orla era obra de José Arijá. Imagen de mujer muy en línea del luminismo y pincelada suelta de Sala. Realizada en gouache sobre tela, 33 x 23,5 cm.
2. Ilustración *El verano en la playa. Escenas infantiles*, para *Blanco y Negro*, nº429, 22 de julio de 1899. Gouache sobre tela, con un estilo muy próximo al luminismo sorollesco, 41 x 30cm.
3. Ilustración *Cielo y tierra*, nº432, 12 de agosto de 1899, *Blanco y Negro*, gouache sobre cartón, 28 x 23 cm.
4. Ilustración *La castañera*, nº444, *Blanco y Negro*, 4 de noviembre de 1899, gouache sobre cartulina, 44,5 x 22 cm. Esta pieza destila un cierto recuerdo a las composiciones velazqueñas.
5. Ilustración para portada *La estufa de antaño*, *Blanco y Negro*, nº456, 27 de enero de 1900, gouache sobre cartulina, 41,2 x 31,6 x 35 x 23,8 cm
6. Ilustración para texto de Rafael Ochoa *La eterna broma*, *Blanco y Negro*, nº 460, 24 de febrero de 1900, gouache sobre cartulina, 40,2 x 27 x 35,7 x 23,6 cm.
7. Ilustración para texto de *El sastre del Campillo, La imagen del antifaz 1*, *Blanco y Negro*, nº562, 8 de febrero de 1902. Gouache sobre cartón, 36,6 x 18,2 cm.
8. Ilustración para texto de *El sastre del Campillo, La imagen del antifaz 2*, *Blanco y Negro*, nº562, 8 de febrero de 1902, gouache sobre cartón, 36,7 x 26,2 x 34,1 x 12,1 cm.
9. Ilustración con orla para texto de F.Navarro y Ledesma, *El desastre de la invencible 1*, *Blanco y Negro*, nº571, 12 de abril de 1902, gouache y aguada sobre papel, 23,7 x 33,8 x 12,2 x 20,1 cm.

conocida compuesta por una E mayúscula seguida de su primer apellido. Con ellas inicia la colaboración con la revista y la casa, que como dijimos llegaría hasta 1936, desde finales de 1898, siendo este un dato con frecuencia obviado por todos los autores que trataron la relación entre *Blanco y Negro* y Eulogio Varela. Con mucha frecuencia la fecha de inicio de esa colaboración se suele retrasar a 1899, momento en el que aparecen algunos dibujos publicados del artista realizados antes, a finales de 1898 como demuestro con alguna pieza mostrada en el punto XII de este trabajo. Además hubo un año entre medias, el de 1929, del que no se conservan obras en archivo.

²⁷⁷ Como en los casos de *El criado del centurión*, 1-4-1899, *Madrid religioso: primera comunión*, 27-5-1899, la famosa portada titulada *Lirios* del 17-6-1899 o en *La estufa de antaño* del 27-1-1900.

²⁷⁸ A partir de este punto procedo a detallar alguna de las más relevantes ilustraciones conservadas en la colección ABC bajo este estilo que como en los siguientes apartados se podrán ver en el punto de anexo XII.

10. Ilustración para texto de Eugenio Sellés, *El velo 1, Blanco y Negro*, nº598, 18 de octubre de 1902, gouache y aguada sobre papel, 40,2 x 34,7 x 30,3 x 20,3 cm.
11. Ilustración para texto de Eugenio Sellés, *El velo 2, Blanco y Negro*, nº598, 18 de octubre de 1902, gouache y aguada sobre papel, 34,5 x 44 x 20,4 x 30,4 cm.
12. Ilustración para texto de Luis Bello, *El jardín de las delicias 2, Blanco y Negro*, nº602, 15 de noviembre de 1902, gouache sobre cartón, 24,8 x 36, 8 x 12,3 x 22, 2 cm.
13. Ilustración *Semana Santa en la aldea, Blanco y Negro*, nº621, 28 de marzo de 1903, témpera sobre cartón, 50 x 35, 8 x 45,5 x 30 cm. Al dorso aparece un sello en francés de la impresión y los colores usados así como una fecha de publicación anterior a esta fecha, en concreto en 1900.
14. Ilustración para texto de Alfonso Hernández Cata *La Glosa 1, Blanco y Negro*, nº782, 28 de abril de 1906, gouache sobre cartulina, 36,5 x 24,4 x 28,3 x 15,3 cm.
15. Ilustración para texto de Alfonso Hernández Cata *La Glosa 2, Blanco y Negro*, nº782, 28 de abril de 1906, gouache sobre cartulina, 36,6 x 29,6 x 29,1 x 15,8 cm.
16. Ilustración para texto de Federico Balart *Invierno, Blanco y Negro*, nº400, almanaque, 31 de diciembre de 1898, gouache sobre cartón, se conserva en mal estado por lo que no hay medidas,
17. Ilustración para texto de Manuel Reina *Shelley, Blanco y Negro*, nº407, 18 de febrero de 1899, gouache sobre cartón, en mal estado, mancha 51 x 27,3 cm.
18. Ilustración para texto de Alfonso Pérez Nieva *La asistente nueva 1, Blanco y Negro*, nº426, 1 de julio de 1899, gouache sobre cartulina, 26,6 x 37,9 x 24 x 30,7 cm, denota gran influjo de Moreno Carbonero.
19. Ilustración para texto de Pérez Nieva *La asistente nueva 2, Blanco y Negro*, nº426, 1 de julio de 1899, gouache sobre cartulina, 37,9 x 35, 4 x 36,2 x 32,3 cm.
20. Ilustración para texto de Víctor Balaguer *La flor de los poetas 1, Blanco y Negro*, almanaque de 1900, nº452, 30 de diciembre de 1899, gouache y acuarela sobre cartón, 34,6 x 44,1 x 28 x 38 cm, con cierto influjo medievalista heredado de Sala.
21. Ilustración para texto de Víctor Balaguer *La flor de los poetas 3, Blanco y Negro*, nº452, 30 de diciembre de 1899, almanaque de 1900, gouache sobre cartón, 39,6 x 21,5 x 36,3 x 16,2 cm, muy cercano en estilo al prerrafaelismo.
22. Ilustración para portada *La toilette de la muñeca, Blanco y Negro*, nº917, 28 de noviembre de 1908, acuarela y toques de pastel sobre papel, 54,4 x 42, 4 cm, típica imagen romántica de tipo infantil con homenaje al estilo de Sala y a través de la muñeca japonesa al arte nipón.
23. Ilustración para portada con posible título de *La cita o La jovencita, Blanco y Negro*, nº954, 14 de agosto de 1909, óleo sobre tela, 49,8 x 34,5 x 45,5 x 34,5 cm, de composición académica, vuelve a los cánones románticos y al uso de pincelada suelta con predominio de los juegos lumínicos y casi ausencia de negros. De nuevo cerca del estilo de Sala o Martí y Monsó, con un aire

moderno de instantánea y también un tanto de dejadez en los detalles o en el trato de la perspectiva.

24. Ilustración *Escenas campestres. La pastora improvisada*, *Blanco y Negro*, nº 1.012, 2 de octubre de 1910, acuarela sobre papel, 52,1 x 39,2 x 45,2 x 31,4 cm. Existe un cierto vínculo con la temática de alguno de sus carteles como el que realizaría en 1909 para las Ferias y Fiestas de Santander.
25. Ilustración *Dirigiéndose al mercado. La rapaciña*, *Blanco y Negro*, nº 1.091, 7 de abril de 1912, acuarela y gouache sobre cartulina, 37,5 x 28,5 x 29,2 x 20,2 cm.
26. Ilustración para la sección *Desde la España pintoresca. Ante el humilladero*, *Blanco y Negro*, nº 1.095, 5 de mayo de 1912, acuarela sobre cartulina, 44,2 x 32,4 x 36,4 x 24,3 cm.
27. Ilustración para portada *El ranchero*, *Blanco y Negro*, nº 1.128, 22 de diciembre de 1912, acuarela y gouache sobre papel, 43,2 x 30,9 x 36 x 24,1 cm.
28. Ilustración *Domingo de ramos en la aldea*, *Blanco y Negro*, posible número 1.129, ca. Enero de 1913, aparecido a la postre el 25 de marzo de 1961 a modo de homenaje de la publicación de la obra que debió serlo a principios de 1913, acuarela y gouache sobre cartulina, 50,4 x 40,5 x 38,8 x 24,4 cm
29. Ilustración para texto *Juventud y Primavera*, *Blanco y Negro*, nº 1.193, 29 de marzo de 1914, acuarela y gouache sobre papel, 32,1 x 26 cm.
30. Ilustración con orla para texto de Eduardo Marquina *Baladas españolas día de sol*, *Blanco y Negro*, nº 1.212, 9 de agosto de 1914, tinta sobre papel, 47,5 x 34 x 36,4 x 24,4 cm, temática costumbrista a través de la línea en este caso con orla enmarcativa incluida.
31. Ilustración *El pobre pordiosero*, *Blanco y Negro*, nº 1.244, 21 de marzo de 1915, acuarela sobre papel, 42,1 x 30,7 x 36,2 x 24,4 cm.
32. Ilustración *Figuras típicas de la sierra. En espera del novio*, *Blanco y Negro*, nº 1.244, 21 de marzo de 1915, acuarela sobre papel, 42, 32,8 x 36,3 x 24, 2 cm, posible pareja del dibujo anterior, el modelo femenino es idéntico al cartel para las Fiestas de Santander de 1909 también comentado con anterioridad.
33. Ilustración para texto de J. Muñoz Sanromán *La fuente milagrosa*, *Blanco y Negro*, nº 1.384, 25 de noviembre de 1917, tinta sobre papel, 48,3 x 35,2 x 36,3 x 24,2 cm, en este caso Varela integra una orla de líneas sinuosas modernista con una temática costumbrista lineal en tinta.
34. Ilustración para texto *En el ara de la Pilarica. La ofrenda del hijo 1*, *Blanco y Negro*, nº 1.743, 12 de octubre de 1924, gouache sobre papel, 32,5 x 28,7 x 24,1 x 22,2 cm.

6.2.2 LA MUJER: ICONO DE MODERNIDAD, VINCULACIÓN CON LA ESTILIZACIÓN DEL *ART NOUVEAU* Y CON EL SIMBOLISMO PRERRAFaelita.

¡Oh, melena, que cae ensortijada sobre la espalda!

¡Oh, bucles! ¡Oh, perfume cargado de descuido!

¡Éxtasis! Para poblar esta tarde la oscura alcoba

con los recuerdos que duermen en esta cabellera,

¡yo la quiero agitar en el aire como un pañuelo!

Charles Baudelaire, *La cabellera*. en *Las flores del mal*. 1861.

La mujer como vimos fue la auténtica protagonista de la obra de Varela para la revista de Luca de Tena y en general en buena parte de su propia producción global. Una figura femenina atendida desde varios puntos de vista: como reclamo y espejo de modernidad, a modo de fetiche de la nueva manera de vivir de la burguesía occidental, como campo de experimentación formal y homenaje al *art nouveau* y sus formas, y por último como reflejo del simbolismo anglosajón o en su defecto nórdico, acompañada de todo el aparato simbolista literario y plástico.

La mujer moderna que representa el artista más allá de contenidos alternativos suponía la plasmación de un ideal cosmopolita que a su vez era el mismo que bañaba toda la publicación dirigida principalmente a un amplio sector burgués. Se trataba pues de un arquetipo femenino y una serie de imágenes ligadas a ella donde se definía un nuevo rol social cada vez más estable y que con frecuencia chocaba con las propuestas que sobre la figura femenina seguían haciendo otros artistas. Un rol vinculado y desarrollado a partir de sus nuevos gustos, la conquista de territorios particulares como los de la moda parisina, la lectura, las artes plásticas, los nuevos modelos de ocio burgués, la música y por qué no la naciente ideología feminista.

Su propia fisonomía se amoldaba ahora a unos parámetros cada vez más sofisticados de belleza que serían los que a la postre caracterizarían a la denominada *Eva moderna* en plena *Belle Époque*. La mujer se erige en estos momentos en su obra en un icono predilecto para mostrar los modelos de vida burgueses, donde solía aparecer como líder de toda la familia en sus paseos dominicales, siendo el reclamo de muchos carteles publicitarios (o *réclame*) en los que se difundían nuevos destinos turísticos para la élite o productos y eventos como los carteles para fiestas, carnavales, productos comerciales y bailes. Además en ocasiones era también la mujer la que publicitaba como icono sensual todavía los nuevos ocios deportivos asociados a las modas germanas de la nieve por ejemplo, adoptando poses y ataviadas con ropas quizás no demasiado apropiadas para disfrutar en un medio tan hostil como veremos en varios ejemplos (con lo que aún preminaba una particular visión machista en las ilustraciones sobre ella, por la que la belleza había de estar todavía por encima de la practicidad) como señalaba Margot Versteeg aludiendo como comentamos al fenómeno del *Madrid Cómico* y sus ilustraciones de mujeres en faldas interminables montadas sobre grandes ciclos.

Como entendía por su parte Eva María Ramos Frendo²⁷⁹ la base cierta de la publicidad en carteles o postales sería la mujer, eclosionando a partir de los años 20 en las típicas páginas de revista dedicada a un anuncio con imagen y un breve texto. Anteriormente el ámbito publicitario se había limitado esencialmente al uso de tipografías y orlas por encima del icono donde como hemos comentado ya Varela sobresaldría, aunque en su faceta de ilustrador para publicidad la mujer (ese icono del que habla la autora) fuera de manera prematura ya, protagonista absoluto.

Era esa mujer moderna, la llamada *Eva Art Decó*, *Eva Futura* como la bautizaría Villiers de L'Isle-Adam o *Mujer Penagos* la que en algunas obras anticiparía el maestro portuense, un prototipo de mujer cosmopolita ya existente a nivel internacional que se acabaría imponiendo ante un modelo de mujer decimonónica más frágil, dependiente, ama de casa, madre y focalizada en su tarea de ser compañera pasiva del hombre. Aunque este perfil añejo y femenino también aparece en los dibujos de Varela parece evidente que esa mujer cada vez más volcada al deporte y a la belleza de su cuerpo, más activa y al mismo tiempo más reivindicativa, ocuparía buena parte de su producción para la revista como observaremos, con un delicado ápice de ironía social cercano al de

²⁷⁹Ramos, Frendo, Eva M^a en “Iconos del mundo clásico en la publicidad de las revistas ilustradas españolas (1915-1935), *Imafronte*, nº 21-22, 2010.

su compañero Adolfo Lozano Sidro. Siendo por ello bajo mi punto de vista un aspecto relevante en su obra pues antecedería muchos de esos iconos futuros a la vez que se alejaría de modelos como los que solían representar Méndez Bringa, Díaz Huertas o el mismo Cecilio Plá por ejemplo en su obra *La perfecta casada* publicada en la revista de Luca de Tena el 17 de diciembre de 1898.

Un buen ejemplo del calado social que el nuevo rol de la mujer tendría al finalizar la primera década del siglo XX sería ese “parasitismo” obligado que se vería conminada a ejercer al establecerse un modelo de sociedad cada vez más industrializada que marginaría de alguna manera a esta, sustituyéndola por la máquina en muchos empleos hasta entonces desempeñados por ellas²⁸⁰. Progresivamente se irían deshaciendo de esas alforjas, reivindicando no sólo derechos y aptitudes, sino también posicionándose con fuerza en ciertos campos por encima del hombre. Quizás como dijimos algunas de las ilustraciones de nuestro artista serían verdaderamente ejemplos de ese nuevo icono femenino anticipado.

Por otro lado en Eulogio Varela hallamos también presente y de manera paralela un interés creciente por romper con el academicismo y el positivismo mediante el simbolismo y la distensión de las bases del arte oficial. En ese sentido el artista apostaría por el lenguaje del *Art Nouveau* internacional y del modernismo catalán así como por las corrientes simbolistas, lo que de algún modo cristalizaría en una suerte de múltiples opciones como el decadentismo, el prerrafaelismo, esteticismo, primitivismo, ensoñación y *wagnerianismo*. En torno a varias de estas apuestas de nuevo la mujer se conformaría en el icono predilecto del gaditano (en la misma sintonía que los Grasset, Mucha o Livemont), surgiendo con fuerza y de manera tardía con respecto a Europa hacia finales del siglo XIX y principios del XX, más o menos hacia 1910 en su caso. Por un lado como vimos gracias a un prototipo de mujer de belleza fría, nórdica y casi intangible que se presentaría a partir del juego sensual del *Art Nouveau* concretado en la

²⁸⁰ Resulta interesante el artículo de Gregorio Martínez Sierra “La mujer moderna” aparecido en *Blanco y Negro*, nº 1.238, 5-2-1915, donde bajo un punto de vista aún demasiado patriarcal el autor aconsejaba a las mujeres que emprendieran de nuevo el camino del trabajo como forma de huir de ese parasitismo con respecto al hombre, empeñado en hacer de ellas meras asistentes del hogar y cuidadoras de sus hijos. Además es también curioso que frente a esa visión decimonónica de la mujer todavía tan presente a principios del siglo XX en España, revistas como la que nos ocupa, se hicieran eco del pensamiento feminista que comenzaba a asomar en Europa por aquellos años. Un buen ejemplo sería el de la activista feminista Ellen Key para la que Varela realizaría un retrato acompañando la noticia de sus intervenciones en el extranjero, sobre todo teniendo en cuenta el tono conservador de *Blanco y Negro* en muchos aspectos.

asociación entre el cuerpo femenino, sus largas cabelleras y las gasas que las visten. Un juego de filigranas donde las curvas de la anatomía de la mujer empatizan con la divagación casi abstracta de esas gasas vaporosas que se enredan entre sus bucles rojizos. Mujeres plenas de vitalismo, asentadas en el espacio de manera casi siempre irreal, adornadas por flores de todo tipo, cestas florales y enredaderas que refuerzan el significado simbólico apremiando a la melancolía, la creatividad, la magia, la indolencia o la sensualidad. Arte y Vida se darían la mano en sus composiciones gracias a la mujer, que era un puente cierto hacia la eternidad y un campo de pruebas también en el que desarrollar aquellos elementos gráficos del modernismo como el *coup de fouet*, los latiguillos, las filigranas o las fileterías vegetales que las acompañaban casi siempre.

En “sus mujeres” hallaremos también la búsqueda de una belleza poética que trasluciría buena parte como vimos del espíritu burgués coetáneo²⁸¹ y de la literatura simbolista, tan tendente al confronto de opuestos como la muerte, la vida, el erotismo, el dolor, el placer, la postrimería mortuoria o la luz vital de la gran madre Naturaleza. De ahí que en buena medida gracias a ellas encontremos una invitación a la vida a su vez condenadora y adornada por la misma belleza femenina más ornada si cabe con todo tipo de insectos como las libélulas o las mariposas, pavos reales, el asexuado cisne y los paisajes de índole versallesca; ataviada con chales vaporosos y túnicas imposibles. El ocaso como reflejo de la senectud de una época solía ser en escritores como Baudelaire una manera de desembocar en lo artificial, en las obras de Varela existirían a su vez ciertas asociaciones entre mujer, pavos reales o cisnes con estanques y parques, en los que era fácil intuir una respuesta a la vida, a la realidad evasiva, lúdica y simbólica con respecto a la muerte de una sociedad humanizada en favor de otra cada vez más maquinal.

La duda, la fugacidad, la melancolía y la pureza virginal prerrafaelita permanecería en sus obras confrontando de nuevo a la mujer y lo eterno femenino, con un cierto matiz poético y vitalista que lo alejaría posiblemente del modelo más “puramente” prerrafaelita de sus compañeros Chiorino y Orazzi. Quizás por ello estas musas en sus dibujos solían reportar también a la danza en esos paisajes sensuales y a una sofisticación un tanto fría que evocaría al mismo tiempo su metamorfosis en alegorías

²⁸¹ Aznar Almazán, Sagrario, *El arte cotidiano...*, opus cit, p.39.

de todo tipo (de la Justicia, de la Fotografía, la Imprenta o institucionales) o en figuras oníricas como las ninfas, los ángeles, las sirenas, los genios, etc.

Eran arquetipos casi insondables e imposibles de acariciar que otras muchas veces nos conducen a su vinculación con la literatura, la muerte y lo maldito portando guadañas, instrumentos de una danza de la muerte que entroncaba con buena parte de la iconografía romántica, medieval y cristiana. Mientras que a la par el artista seguía mostrando en otras piezas a esa mujer cosmopolita y afrancesada, mezclada con un sentido medieval muy trovadoresco, en la línea de Grasset que nos presentaría a la típica mujer princesa, dama medieval o veneciana que quedaba emparentada como bien señalarían Brasas Egido y Francisco Nieva²⁸² con autores como Franz Stassen.

En resumen si hubo un referente claro en su tratamiento formal de la mujer sería el de Alfons Mucha, de ahí que muchas de las mujeres del gaditano nos remitan conscientemente a muchos carteles del checo como los citados de Sarah Bernhardt, el del papel de fumar Job de 1898 o el de las galletas Flirt de Lefèvre-Utile de 1899. En muchos de estos carteles o postales comerciales la mujer era utilizada como anzuelo de belleza pero también de algún modo como forma de experimentar un camino hacia la estilización suma y su relación con ciertos motivos de la naturaleza. En muchas de sus piezas para *Blanco y Negro* como aquellas que realizaría para el Almanaque de 1900 (y que inauguraría de manera oficiosa el gusto por el *Art Nouveau* en la publicación) o las del Almanaque de 1906 y en varios de sus trabajos para ilustración de libros, publicidad, sus series zodiacales (muy próximas a las de Gaspar Camps por cierto), portadas, exlibris y anuncios como los de las Perfumerías Inglesas, el modelo femenino sería sin duda el descrito por Mucha en París.

Fruto no de la labor de un mero copista como ya recalqué en alguna ocasión sino más bien como resultado de una ingente labor de estudio de campo gracias a sus viajes y de conocimiento de su biblioteca, resultado de su afición por coleccionar libros, revistas ilustradas o exlibris, sin olvidar ese nexo con Cataluña de la mano de Xaudaró y con ello con París. La versión más experimental del cuerpo femenino en Varela era pues fruto de esos estudios pormenorizados que en ningún caso tampoco descartaban los prototipos modernistas femeninos de los cartelistas (muchos ya nombrados en otros puntos de este trabajo) afincados en Francia como Félix Vallotton (1865-1925),

²⁸² Nieva, Francisco, “La España ilustrada”, opus cit, p.343.

Georges de Feure (1868-1943), Jules Chéret (1836-1932), Jean-Louis Forain (1852-1931), Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Biais (1872-1926) o Edmund Dulac (1882-1956), herederos del gran Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) y sus visiones sobre las estampas japonesas.

Una mujer potente y novedosa, ungida en el brío del famoso *élan vital* de Henri Bergson mediante el dinamismo de sus formas no tan lánguidas como las de GECH²⁸³ ni tan “escultóricas” como las de José Arijá. Siendo la favorita absoluta del artista que desde 1900 la acompañaría de sus típicas orlas, grecas, con un sentido bidimensional opuesto al estilo de los más académicos, de movilidad lineal y ondulante, en composiciones asimétricas y dentro de una concepción espacial tan sólo mostrada en el límite de contacto entre una superficie corporal y otra. Con un valor innegable preciosista y decorativo, al mismo tiempo demostrado por ejemplo en las ilustraciones para tapas y portadas conmemorativas de sumo esmero realizadas en tinta china, pastel o gouache sobre papeles dorados o plateados y púrpuras de gran fuerza en el trazo de contornos y ritmo dinámico.

Por otra parte estaría en resumen esa otra mujer de sesgo simbolista, prerrafaelita, medieval o melancólica, que formaría parte de su anhelo más evasivo, ya fuera en clave metafísica, espiritual o social y que tomaría cuerpo de hermosa mujer turgente imbuida en marcos y paisajes oníricos, artificiales y fantásticos, en medio de esa otra faceta gráfica tan repleta de orlas, colofones y diseños compositivos que completaría el conjunto de su obra. En esta versión alternativa de la mujer (a veces fundida con la otra comentada) la mujer se manifestaría como foco simbólico esencial, modelo de una alternativa al arte y a los fines materiales, ejecutora de aquello que el modernismo más convencional no llevaría a cabo por intentar acometer un eterno sueño de muselinas, que en el caso del portuense se mostraría siempre con cautelas²⁸⁴. En ellas adoptaría el simbolismo y su herencia romántica (para lo que a menudo tendría que volver sobre la estética del Norte de Europa y el *wagnerianismo*), donde la evasión era considerada como respuesta válida al realismo y al racionalismo excesivo, siguiendo los vaivenes de la moda pero sin llegar a hundirse en ella del todo.

²⁸³ Giuseppe Eugenio Chiorino.

²⁸⁴ Así como condicionado por los textos a ilustrar y su estilo, lo que sin duda en parte también le condicionaría a él mismo.

La evasión por lo tanto mediante la mujer²⁸⁵ y sus formas le conduciría con frecuencia a las imágenes prerrafaelitas del victoriano *Liberty Style* tan ligadas a su vez a la idea de lo oculto y la sensualidad, así como a la redefinición de un universo nuevo mitológico y plástico en sintonía con las obras de Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez en España. De ahí la constante evocación a la iconografía internacional de los William Morris (1834-1896), Edward Burne-Jones (1833-1898), William Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Louis Rhead (1857-1926), Aubrey Beardsley (1872-1898), de exlibristas como James A. Found, John Austen, Grace H. McClure, Norman Ault, Isabel B. Williamson, Lilian Rusbridge, E.H. Swinstead y pintores como Gustave Moreau (1826-1898), Fernand Khnopff (1858-1921) o Gustav Klimt (1862-1918). Una mujer que solía aparecer en ocasiones sola, a la manera de esa fría “dama de las nieves” de Juan Ramón Jiménez y en otras integrada en largas procesiones de vírgenes como en la pieza titulada *Las tres doncellas* de 1914. Por otro lado en Varela esa otra faceta “maldita” o “diabólica” quedaría limitada con respecto a otros artistas, pero aún así en su obra para *Blanco y Negro* vemos también en ella un símbolo de perdición, fatalidad y muerte para el hombre a través de una simbología²⁸⁶ dulcemente oscura ligada a animales como los cuervos, las serpientes o las libélulas y mariposas así como a naturalezas agrestes e indómitas o a fetiches muy tardorománticos como esas largas cabelleras recogidas en trenzas. Un buen ejemplo sería la obra *Sacrificio* de 1903, y en lo respecta a su comunión con flores arquetípicas como las malvas, lirios, rosas o azucenas y animales de ambiguas connotaciones como el pavo real, buenos referentes serían *Sinfonía de almas* de 1908 o *Terremotos* de 1909.

Así pues la mujer en Varela aglutararía varios significados como vimos tan diversos que podían ir desde esa dualidad vida-muerte (o pasión) heredera de las obras literarias de un Wilde, Goy da Silva, Eugenio de Castro, Zanné, Anatole France con reminiscencias icónicas de personajes míticos como Lilith, Dalila, Salomé, la diosa Astarte o Cleopatra, hasta la condena de un modelo social en declive ideado por el hombre. La voluptuosidad y su gracilidad, la frigidez e incluso la muerte, eran por lo tanto reflejos en cierta manera de una belleza trasnochada y abandonada a los pies de la

²⁸⁵ Existen un buen número de obras que han estudiado la imagen femenina en el arte y la literatura de fin de siglo entre ellas algunas que ya hemos citado de la mano de autoras como Lily Litvak o Erika Bornay, a este respecto también me gustaría destacar el artículo de María López Fernández “Mujeres pintadas; la imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)” recogido en el catálogo de la exposición *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España, 1890-1914*, Madrid, 2003, Fundación Mapfre.

²⁸⁶ Litvak, Lily, *El Modernismo*, Taurus, Madrid, 1975.

suma industrialización, tan impersonal en su apoyo sin dudas a otro tipo de belleza más fabril. Un clamor en definitiva del poeta modernista (Varela) contra su propia extinción.



Eulogio Varela, Alegoría de la Fruta, 1941, colección particular.

Selección de piezas de Blanco y Negro:

1. Ilustración para portada de almanaque, sin datos, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 34,7 x 24,8 x 28,8 x 20, 4 cm. Muy influido por los modelos femeninos de Mucha y Grasset. En esta obra se aprecia la alegoría del año nuevo y una inscripción en la parte posterior que indica la palabra *huecotyping* algo usual cuando se trataba de portadas para números especiales de 16 páginas o almanaques, además también aparece un número de registro el 2376. La escena aparece dibujada en un recuadro que como en sus orlas divide el espacio en tres áreas mediante líneas, una superior donde incluye una venera, otra intermedia separada por rectas en tres espacios (es en esta zona donde ubica el grupo de figuras) y dos laterales reservadas para un motivo decorativo vegetal muy en la línea del *Art Nouveau*. En la parte inferior incluiría el típico letrero de la publicación. En su conjunto la pieza rezuma teatralidad, bidimensionalidad y un juego de planitud que choca con el interés de sus figuras por traspasar el marco con sus ropajes. Ese marco es casi un altar en el que una mujer de tipo virginal sostiene en su regazo a un niño o niña que mira fijamente al espectador rompiendo la idea de ficción. El estilo se encuadra por lo tanto con el modernismo francés en cuanto al tratamiento de los ropajes, gasas, los contornos y perfiles así como en los lazos y en la decoración del mantón de la figura central que aparece ajena al fondo arquitectónico. Todo con un aire neomedieval y prerrafaelita simbólico como en la decoración de ese manto mediante los típicos ojos de pavo real que simbolizaban la belleza y la vanidad. Todo el grupo por otro lado está asentado de manera irreal, casi suspendido en el aire, con un juego formal que se apoya en otro anatómico en el quizás se esconde cierta torpeza resolutive en lo que a la anatomía se refiere, aún así se trata de una pieza ligada al simbolismo lineal muy en la línea también de los carteles y *afiches*. Para Brasas Egido esta obra se corresponde con la portada del almanaque de *Blanco y Negro* de 1901, nº506, 12 de enero de 1901, aunque no aparece datada en el archivo del Museo ABC.
2. Ilustración sin datos, posiblemente para el diario *ABC*, tinta sobre papel, 13,2 x 23,4 x 7,5 x 13,3 cm, en este caso nos presenta una mujer danzando un tanto ajena sin embargo a los modelos nórdicos tan corrientes en su obra.
3. Ilustración y orla para imagen o texto *Serafín y Joaquín Álvarez Quintero*, sin datos, tinta sobre papel, 34,3 x 23,8 x 31 x 21,6 cm. En esta ocasión el artista incluye dos figuras femeninas dispuestas a modo de x, con los típicos vestidos, cintas y lacerias de la obra de Mucha y dos tondos para retratos que se localizarían dentro en la posterior impresión. La composición es muy simétrica con motivos vegetales que recuerdan al arte de Watts, con tallos muy estilizados resueltos en arabescos.
4. Ilustración sin datar, posiblemente para *Blanco y Negro*, a modo de colofón, tinta y aguada sobre cartulina, 25,3 x 32,5 x 6,7 x 13,6 cm, de tono realista y prerrafaelita en el tratamiento de la mujer que sale del agua haciendo el gesto de

- silencio, de larga cabellera que se funde con las ondas del estanque. Denota un cierto aire de misticismo y pureza muy simbólico. No aparece firmada.
5. Ilustración para texto desconocido, sin datar, tinta, gouache y lápiz azul sobre cartulina marrón, 50,3 x 32,8 x 31,2 x 21,2 cm, de nuevo el motivo femenino de recuerdo anglosajón y virginal asoma en esta pieza alegórica de la imprenta posiblemente.
 6. Ilustración para texto de Enrique de la Vega, *La cabeza y el corazón, diálogos, Blanco y Negro*, nº 437, 16 de octubre de 1899 (según datos de Brasas Egido), tinta sobre cartón, 30,1 x 18,7 x 24,8 x 16,8 cm, esta pieza es según Brasas Egido la primera propiamente realizada bajo los cánones del *Art Nouveau*, ya que reúne muchos elementos de la obra de Mucha como el prototipo de mujer de contornos muy marcados, juego de cintas que enfatizan el *coup de fouet*, falta de profundidad en la línea de las xilografías japonesas, los juegos entre anatomía y formas enredadas vegetales o las plumas del pavo real. Sobre esta pieza existen varias pruebas de color en azul y amarillo realizadas en tinta ya aguada sobre cartulina. Además la firma del artista aparece novedosamente en el brazalete de la mujer, E.Varel.
 7. Ilustración para decoración de tapas de portada de almanaque *Las flores de Blanco y Negro*, nº 452, de diciembre de 1899 y que se utilizarían para todo el año de 1900 así como para los de 1901 (en las tapas estampadas en relieve y plata sobre tela) y 1903 (portada del nº 632, del 13 de junio de 1903), estampada a la postre en tela inglesa. Tinta y gouache sobre cartulina, 37,7 x 25,5 x 31,1 x 20,5 cm, una pieza muy relevante y señera en la colaboración de Varel con la revista y que nos remite de nuevo a los modelos femeninos de Mucha y Grasset, en esta ocasión el artista incluye además los símbolos de la pluma y el pincel, significativos del carácter de la publicación a principios de siglo. De esta obra se conservan varias versiones una de ellas sobre papel.
 8. Ilustración para almanaque *Las flores, febrero las violetas* de 1900, *Blanco y Negro*, 30 de diciembre 1899, en la reproducción gráfica esta pieza y otras de este almanaque aparecerían a color con detalles incluso dorados, tinta y gouache sobre cartulina, 44,6 x 32,9 x 37 x 24,7 cm. En obras como estas se aprecia claramente la vinculación entre mujer y naturaleza así como el homenaje a los carteles de Mucha como el del Papel de fumar Job o a los famosos paneles del checo para La Luna y Las Estrellas culminados a la postre en 1902.
 9. Ilustración para el mismo almanaque de 1900, *Mayo, los claveles*, nº 452, 30 de diciembre de 1899, tinta y gouache sobre cartulina, 50,6 x 33,4 x 29,8 x 44,4 cm.
 10. Ilustración para almanaque de 1900, *Agosto, los girasoles*, 30 de diciembre de 1899, tinta y gouache sobre cartulina, 45,2 x 32,6 x 35,5 x 23,6 cm.
 11. Ilustración para almanaque de 1900, *Noviembre, los crisantemos*, 30 de diciembre de 1899, tinta y gráfita sobre cartulina, 47,3 x 33 x 44,4 x 29,5 cm.
 12. Ilustración para signos del zodiaco, *Blanco y Negro, Marzo-Aries*, nº 465, 31 de marzo de 1900, tinta y gouache sobre papel, 47,2 x 30,6 x 34,3 x 22,2 cm. En la impresión aparece a color.

13. Ilustración para signos del zodiaco, *Tauro-Abril, Blanco y Negro*, nº469, 28 de abril de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 43, 2 x 32, 9 x 34,3 x 23,2 cm, de nuevo el modelo de mujer a lo Mucha acompañada de una serie de estrellas, una de ella dentro de un círculo que recuerdan a la temática esotérica y arrojan una duda razonable acerca de la hipótesis sobre un valor masónico en la obra del poruense habida cuenta de que esta categoría era reconocida en artistas coetáneos a él y entre ellos su admirado Alfons Mucha. En Varela el tema de las estrellas aparece con bastante frecuencia en sus obras.
14. Ilustración para serie zodiacal *Junio- Cáncer, Blanco y Negro*, nº 476, 16 de junio de 1900, tinta y aguada sobre papel, 43,5 x 31,5 x 34,6 x 22,5 cm.
15. Ilustración para serie zodiacal *Leo-Julio, Blanco y Negro*, nº 480, 15 de julio de 1900, tinta y gouache sobre cartulina, 43 x 31,8 x 34,7 x 22,8 cm.
16. Ilustración para serie zodiacal *Agosto-Virgo, Blanco y Negro*, nº 484, 11 de agosto de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 35,3 x 28,7 x 32,3 x 21,2cm. Prototipo de mujer vestida a lo Sarah Bernhardt, como en las demás piezas de esta serie las posteriores impresiones serían a color en su paso a máquinas.
17. Ilustración para portada *Verano, Blanco y Negro*, nº 486, 25 de agosto de 1900, tinta, gouache sobre purpurina a pincel en papel, (tinta negra y oro), 59,5 x 42 cm, claro ejemplo de modernismo y simbolismo en la fusión entre naturaleza y mujer a través de un incipiente Sol con una orla lineal trasmutada en insectos típicos del verano. Además el juego de contorsión anatómica de nuevo nos remite al *Art Nouveau* francés en su dinamismo de formas y búsqueda de la abstracción. La pose de la mujer es completamente forzada en pos del juego de formas.
18. Ilustración para serie zodiacal *Libra-Septiembre, Blanco y Negro*, nº 488, 8 de septiembre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 40,3 x 31,5 x 34,8 x 22,9 cm, en algunos motivos ornamentales se aprecia el gusto por el estilo *Sezession* vienes. Además ciertas partes como los cabellos están coloreadas para sugerir el color en la impresión posterior.
19. Ilustración para serie zodiacal *Escorpio-Octubre, Blanco y Negro*, nº 495, 27 de octubre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina.
20. Ilustración para serie zodiacal *Sagitario-Noviembre, Blanco y Negro*, nº 499, 24 de noviembre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 36,1 x 28,8 x 28,5 x 19 cm.
21. Ilustración para serie zodiacal *Diciembre-Capricornio, Blanco y Negro*, nº 503, 22 de diciembre de 1900, tinta y gouache sobre cartulina, 40,6 x 32,8 x 31,4 x 20 cm.
22. Ilustración para sección *La mujer y la casa, Diferencias que separan a la elegancia del lujo*, nº 506, 12 de enero de 1901, tinta y gouache sobre cartón, 17, 4 x 13,1 x 12,9 x 9,6 cm. Ejemplo de mujer dispuestas bajo las formas internacionales pero también de su integración en el ámbito del hogar desarrollando aptitudes para el arte y la música. Incluye además una inetresante letra capital muy común en algunas obras.

23. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, sin datos, posible nº 509²⁸⁷, ca. Febrero 1901, impreso en Huecoprinting en negro, tinta sobre cartón, 37 x 28,8 x 33,4 x 22,3 cm. Es probable que esta pieza fuera utilizada como encuadernación en tapa dura, se trata de un buen ejemplo de integración de la nueva mujer en la sociedad de principios del siglo XX. Incluye una orla decorada, de trazo muy marcado en la línea germana e inglesa, dividida en dos partes donde la inferior incluye la típica tipografía de la revista. Simbólicamente esa mujer-obrera de imprenta pudiera connotar la unión entre Arte y Belleza en la publicación.
24. Ilustración para texto de Horacio Oña, *Vals, Blanco y Negro*, nº 517, 30 de marzo de 1901, tinta y goauche sobre papel, 54,8 x 38,5 x 52,3 x 34,8 cm. De nuevo la comunión entre mujer y formas naturales, con los códigos visuales del *Art Nouveau* internacional y recuerdos del prerrafaelismo, además se pone de manifiesto otra vez la relación entre la mujer y ámbitos como el de la música.
25. Ilustración para texto de S.González Anaya, *Simbólica, Blanco y Negro*, nº 519, 13 de abril de 1901, tinta sobre papel, 47 x 33,6 x 30 x 19,7 cm. Magnífico ejemplo de simbolismo femenino, en una composición simétrica con un eje central muy marcado que habilita una columna central para texto, algo usual en el portuense, con dos mujeres confrotadas que unen las manos y flores que simbolizan las dualidades vida-muerte y hedonismo báquico con vida contemplativa cristiana. Además de nuevo entra en juego la relación mujer y naturaleza, con un arquetipo femenino de corte angelical.
26. Ilustración para texto de Sinesio Delgado, *¡Hosanna!, Blanco y Negro*, nº 520, 20 de abril de 1901, tinta sobre papel, 47 x 38 x 30,2 x 20,1 cm. En esta ocasión el texto mismo apoya la temática del dibujo, de nuevo el artista enmarca el texto reitiendo el formato de la anterior pieza algo muy frecuente durante este año. Vida y Naturaleza se dan la mano para reivindicar la primavera como epítome de fuerza vital. El mismo texto ayuda en esa conjugación de decadentismo y vitalismo a la vez: *Doncellas coronadas de rosas y nardos, ¡el símbolo magnífico de la eterna juventud!, mancebos vigorosos, apuestos y gallardos, radiantes de alegría, de fuerza y de salud...* El poder divino de la creación con el ángel andrógino se junta al mismo poder creador de la naturaleza.
27. Ilustración para tapas o portada posiblemente, *Blanco y Negro*, ca, mayo 1901, nº 523, tinta sobre cartón, 47 x 32,7 x 34, 3 x 22, 9 cm, en esta ocasión la

²⁸⁷ En casi todas estas piezas de la colección ABC la ausencia de su datación en términos de fecha de publicación era absoluta a excepción de un número muy reducido de ellas (que algún caso incluso llevaban al error). Durante el proceso de elaboración de estas fichas acometí además su catalogación y ubicación cronológica teniendo en cuenta su fecha de publicación para lo que dispuse de la hemeroteca digital del periódico *ABC* como inmejorable herramienta, muy aconsejable para todo tipo de consultas, así como de algún dato bibliográfico consultado. El principal problema sería que en la misma hemeroteca es usual la falta de algún archivo con lo que se complica el poder contrastar datos con la pieza original. De ahí que use la denominación **ca**, (cerca de o cerca a) para datar algunas de estas obras que por otro lado sí aparecen datadas por otros autores en sus obras sobre Varela, principalmente en el caso de José Carlos Brasas Egido. He querido mostrar de esa forma por un lado los datos existentes o no en la hemeroteca del diario por su enorme valía y a la vez los que aportan estudiosos como el citado sobre las mismas piezas. También en lo que respecta a las medidas aquellas piezas que lleven cuatro medidas se corresponderán las dos primeras al soporte y las otras dos a la mancha en el caso de las que proceda.

- disposición de tres grandes franjas, el uso de líneas puras y contrastes de tintas que refuerzan el valor del blanco y negro en alusión a la misma revista o el juego de anatomía, pliegues, ropajes, cabellera y broche de la mujer resultan claramente imbuídos por la estética internacional.
28. Ilustración para portada, *Blanco y Negro*, ca, julio 1901, nº 534, tinta y gouache sobre papel, 47 x 33,7 x 36 x 24,7 cm. Es factible que esta portada fuera destinada a portada o tapas de algún número especial sobre las fiestas de Valencia, la pose femenina de perfil enfatiza la linealidad modernista.
 29. Ilustración para portada de número especial, *Blanco y Negro*, ca, agosto 1901, nº 537, tinta sobre papel, 47 x 33,6 x 35,4 x 24,7 cm. Esta obra de nuevo sería impresa en técnica de Huecoprinting, como aparece en el reverso, repite el esquema de la anterior aunque en este caso el sentido de la figura femenina es utilizado por Varela como referente de modernidad ligado al ocio y al turismo de una ciudad que muy posiblemente era San Sebastián.
 30. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 558, 11 de enero de 1902, gouache, pastel, acuarela y conté sobre cartulina, 44,7 x 22,2 cm, en este caso Varela nos presenta a la mujer moderna, lectora ligada al ámbito intelectual, con un aire de sofisticación muy cosmopolita y parisino. A nivel cromático el decorativismo se funde a la estilización de la línea mediante el uso de gamas de amarillos, naranjas, dorados y plateados, muy en la línea de la producción de carteles de Mucha o Grasset.
 31. Ilustración para texto de A.Chápuli *Lo preferible*, nº 559, 18 de enero de 1902, tinta sobre papel, 47 x 33,8 x 29 x 19 cm. Resulta muy interesante la manera en que el artista va ligando los valores estéticos del *Art Nouveau* con el poder gráfico de la línea de la ilustración germana. Además la ambigüedad y androginia de la figura de Eros resulta también muy propia de la estética fin de siglo.
 32. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 560, 25 de enero de 1902, acuarela, tinta y pastel sobre papel, 25,5 x 32, 4 x 18,3 x 28 cm. Obra clave de su faceta como modernista internacional, la mujer-alegoría de la filosofía de la revista, siguiendo las pautas decorativistas de la portada nº 558, repite el uso de una fuerte linealidad descriptiva de volúmenes en la figura principal y un toque de abocetamiento de los fondos muy típico de la ilustración del *Jugendstil*. En este caso la pieza recuerda mucho al frontispicio del folleto-anuncio del libro *Madrid Íntimo* de Gabriel Ricardo España y Enrique Sá del Rey, (en el listado 32 bis) lo que demuestra de alguna manera hasta qué punto el artista se inspiraría en sus obras para *Blanco y Negro* en muchos de sus encargos paralelos. Tipografía, bidimensionalidad, la belleza femenina y el gusto por una gama de colores decorativos se suman para hacer de esta portada una de las mejores obras modernista del maestro portuense.
 33. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 582, 28 de junio de 1902, acuarela sobre papel, 44,3 x 31, 8 x 40,3 x 27,7 cm. Imagen arquetípica de la mujer como lideresa de la familia burguesa y de su ocio, en este caso en una escena de domingo en la que es ella quien dirige a su familia a la compra del magazine de

turno (en este caso la propia revista). En esta pieza se juntan los valores de modernidad estética del autor, en el uso de la línea a la manera de Casas por ejemplo y la misma modernidad de un nuevo tipo de mujer, cada vez más relevante a nivel social.

34. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 606, 13 de diciembre de 1902, acuarela y pastel sobre papel, 46,5 x 33, 5 cm, en la línea colorista y bidimensional de la anterior, Varela apuesta por una profundidad generada a través de la superposición de manchas de color recortadas. Repite características en el modelo femenino utilizado así como en el juego formal y sensual de cabellos, anatomía, pose y vestido, denotando quizás un sentido de obra inacabada que en la obra impresa no sería tal lo que hace pensar en la existencia de otra pieza acabada que hoy en día no se conserva.
35. Dibujo ilustrativo para el texto *El rey I, Blanco y Negro*, nº 576, 17 de mayo de 1902, tinta sobre cartón, 36,8 x 25,4 x 26,7 x 21,6 cm. Ejemplo de evocación de artistas como Aubrey Beardsley.
36. Dibujo ilustrativo y orla para texto de Ricardo J. Catarineu, *Humo, Blanco y Negro*, nº 582, 28 de junio de 1902, tinta sobre papel, 47,5 x 34 x 39,9 x 27,1 cm. Su estilo cada se presentaría más lineal y abstracto gracias a las manchas y contrastes de tintas planas a la manera inglesa y nórdica.
37. Dibujo ilustrativo y orla para texto de Leopoldo López de Saá, *Crepúsculos, Blanco y Negro*, nº 584, 12 de julio de 1902, tinta sobre papel, 33,5 x 23,7 x 30,6 x 20, 3cm. En obras como esta la cercanía al modelo de mujer virginal del prerrafaelismo es más que evidente, así como la repetición de formato con columna de texto central enmarcada en ambas figuras femeninas que portan símbolos en sus manos y quedan sumamente estilizadas y fundidas en la parte inferior con las carnosidades vegetales.
38. Dibujo ilustrativo para texto de Julián Besteiro, *Sacrificio, Blanco y Negro*, nº 656, 28 de noviembre de 1903, tinta y aguada sobre cartulina, 35,5 x 24,7 x 31,5 x 20, 4 cm. Buen ejemplo de relación simbólica entre mujer y naturaleza así como de barroquismo y cierto horror vacui en la composición. El geometrismo de la parte superior recuerda de nuevo a los ilustradores ingleses, japoneses y alemanes, además repite el formato de dos columnas para texto laterales.
39. Dibujo ilustrativo y orla para texto de Francisco Rodríguez Marín *A su abanico, Blanco y Negro*, nº 744, 5 de agosto de 1905, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 32,7 x 46 x 30 cm. Una de las piezas más sofisticadas del artista, con una composición geométrica basada en un gran medallón central que queda hilado gracias a las típicas formas de latiguillo con otro inferior y más pequeño que a su vez habilita el texto. Dentro del medallón grande introduce tres circunferencias con todo tipo de motivos decorativos vegetales y simétricos así como tres figuras adolescentes y andróginas muy en la línea de la iconografía simbolista del momento. En la parte superior muestra otra composición piramidal delimitada por las tres figuras, con una central que a través de su carcaj marca un eje claro de simetría. El resto de la obra se completa con un juego de formas de tallos, flores y fileterías vegetales de trazo prodigioso y simétrico.

En su conjunto recuerda al estilo de Gech.

40. Ilustración *Septiembre, Blanco y Negro*, nº 804, 29 de septiembre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 39,7 x 22, 5 x 32,5 x 21,3 cm.
41. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 807, 20 de octubre de 1906, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 36,8 x 25,2 x 29,2 x 21,3 cm. La mujer moderna retratada de nuevo en perfil, a pesar del uso del gouache en blanco, gris y negro la sería impresa a posteriori a color con un tono rojizo en la falda. En conjunto se puede apreciar un interés del artista por adoptar las bases cada vez más geometrizadas del *Art Decó*. En el reverso como en otras ocasiones se especifica que fue una obra realizada para el semanario e impresa en Huecoprinting.
42. Ilustración para texto de Francisco Calvo *Soñemos...*, *Blanco y Negro*, nº 808, 27 de octubre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 30,2 x 17 x 24,5 x 15, 3 cm. De nuevo el Varela más simbolista y decadente a través de la mujer, en este caso la disposición de la cenefa para delimitar el espacio del texto se resuelve mediante franjas un recurso que recuerda algo al estilo vienés de fin de siglo. También destaca el tratamiento de la larga cabellera de la mujer por su detallismo y barroquismo, además Varela logra en un mismo espacio narrar dos escenas donde la que prima es indudablemente esa alegoría femenina de la noche con la lechuza y de cierto eco prerrafaelita también.
43. Dibujo ilustrativo y orla para texto de Sinesio Delgado, *Saludos, Blanco y Negro*, nº 810, 10 de noviembre de 1906, tinta sobre cartulina, 50 x 31,2 x 46, 5 x 30,3 cm. Alegorías femeninas de las imprentas española y argentina, de nuevo con espacio central para columna de texto, de nuevo en la línea sensual y decorativista francesa.
44. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 815, 15 de diciembre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 40,5 x 22,8 x 31, 5 x 21 cm. En esta ocasión recurre a la alegoría de las artes femenina como sello de identidad de la revista, a través de una disposición simétrica y equilibrada claramente imbuída por el *Art Nouveau*, en el juego de circunferencia y verticalidad. La obra fue impresa a color con posterioridad, con una ficha en Huecoprinting en negro, resultan curiosos la alegoría que pende en miniatura del broche sosteniendo un pincel y esos motivos circulares y geométricos que decoran el vestido de la mujer muy en la línea de dibujantes como el inglés Watts.
45. Ilustración para encabezamiento de texto *Concurso internacional de belleza, Blanco y Negro*, nº 858, 12 de octubre de 1907, tinta sobre cartulina, 50 x 28,6 x 11,6 x 32,5 cm. En la línea de Mucha en cuanto al modelo femenino y a la ilustración inglesa en el uso de motivos como los de las flores cuadradas que recuerdan a algunas obras de Leonard Brooke.
46. Ilustración para texto de Pepita Vidal, *Sinfonía de almas 2, Blanco y Negro*, nº 873, 25 de enero de 1908, tinta, gouache y aguada sobre cartulina, 49,8 x 16,2 x 48,3 x 15,5 cm. Una de las más cercanas obras de Varela a la estética prerrafaelita, a través de esta suerte de espiral de cuerpos, alas, arpas y demás elementos que generan una sensación de movimiento ascendente ligado a la

scensión de las almas mientras bajo la viñeta queda un espacio para texto. El uso de mancha de tinta y de diferentes escalas es el recurso usado para generar profundidad, su dinamismo compositivo recuerda a grandes obras como *La escala dorada* de Burne-Jones. Las figuras en relación al texto que ilustran sugieren un significado espiritual y alegórico muy decadente, así como una fusión entre mujer y formas animalescas muy en sintonía con el fervor organicista y simbólico del momento.

47. Dibujo ilustrativo para texto de Rubén Darío, *Canción otoñal*, *Blanco y Negro*, nº 919, 12 de diciembre de 1908, tinta y aguada sobre papel, 64,6 x 49,5 x 60,3 x 40,5 cm. Obra de gran formato de influjo japonés, simbolista, inglés y germano en su definición. En la parte inferior se habilitaban tres columnas de texto para la posible traducción de la obra musical *Seminole* de 1904 del maestro Egbert Van Alstyne. Un texto que alude a una leyenda india norteamericana que Darío posiblemente elegiría por su carácter místico, toda la viñeta queda enmarcada en una gran orla de líneas puras, con tallos enroscados que recuerdan ciertos motivos vegetales medievales. La figura alegórica central cobija otra figura más pequeña casi desvanecida que alegoriza la noche en retirada. La rotundidad de los volúmenes es similar al estilo de las portadas de *Jugend* allá por 1895, con una síntesis de formas y entramados que también evocan a las xilografías japonesas. Todo en un tono de aspecto muy artesanal en la línea de Morris y sin llegar a la radicalidad de Bruno Paul o Gris.
48. Dibujo ilustrativo y orla para texto de Celso Lucio *Terremotos*, *Blanco y Negro*, nº 935, 3 de abril de 1909, tinta sobre cartulina, 37,1 x 28,8 x 30,5 x 20, cm. Claro ejemplo de fusión simbólica entre mujer y naturaleza en este caso a través de las alas de mariposa.
49. Ilustración para portada *Resurrección*, *Blanco y Negro*, nº 936, 10 de abril de 1909, tinta y gouache sobre cartulina, 57 x 32,4 x 44 x 31,7 cm. Esta obra sería posteriormente impresa a color, además se inspiraría en un diseño para vidriera realizado por el propio Varela de ahí esa parcelación que en el fondo genera espacios a cubrir con color posteriormente. La linealidad propia del diseño para vitrales le permiten al autor en este caso recurrir a ello de manera más espontánea. De nuevo como si de un salto atrás en el tiempo se tratara el artista recurre al modelo de los Mucha o Grasset, todo enmarcado en una orla con motivos en arabesco y enroscados de gran abigarramiento. De esta pieza se conserva en el archivo una prueba a color que indicaría la gama de color a usar en la posterior impresión. La mujer es otra vez protagonista en su unión con las formas vegetales y animales de palomas y mariposas. Es posible que esta pieza fuera uno de los proyectos que realizaría el artista para la casa Maumejean de Madrid, expertos internacionales en el arte de las vidrieras.
50. Ilustración para texto *Ellen Key 2*, *Blanco y Negro*, nº 972, 18 de diciembre de 1909, gouache y grafito sobre cartulina, 25,2 x 16,3 x 15,3 x 12,6 cm. Retrato de la activista feminista Ellen Key quien replanteaba un nuevo rol de la mujer en el siglo XX, a través de obras como *El matrimonio y el amor*. La pieza resulta interesante sobre todo por el valor de homenaje y de crónica social de la

escritora sueca así como por su valor de modernidad en los que respecta a la mujer.

51. Ilustración y orla para texto *La canción del invierno* de Antonio Robles Roig, *Blanco y Negro*, nº 978, 29 de enero de 1910, tinta sobre cartulina, 50,1 x 32,8 x 36,4 x 24,5 cm. Modelo de mujer espiritual ligada a una naturaleza de sentido místico, con un toque de frialdad en su belleza nórdica y si se quiere de inquietud. Se repite el modelo compositivo de viñeta superior con orla enmarcativa y una disposición en dos columnas para el texto que sería por cierto impreso en tipografía modernista gótica.
52. Ilustración para portada *Esquiadora*, *Blanco y Negro*, nº 1.079, 14 de enero de 1912, gouache y acuarela sobre papel, 48,8 x 34,3 x 34,8 x 24,3 cm. Escena en la que la mujer se nos presenta asociada a la idea de ocio burgués (en concreto a los deportes de la nieve que en momentos conocían un fervor posiblemente heredado de las modas austriacas y germanas de principios de siglo), en una época de paz aún en Europa. Se trataba por lo tanto del ocio de la élite social reflejado de forma alejada a los excesos decorativos modernistas pero bajo los cánones tardo-impresionistas en el uso del tono y los colores. La disposición de la figura y un paisaje con línea de horizonte elevada, enfatizan el dinamismo y la verticalidad compositiva, recordando al grabado japonés, mientras el restallar lumínico se consigue a través de tramos empastados de gouache y un abanico de tonos violáceos, verdes o parduzcos muy propios del impresionismo. Comentar que a pesar del protagonismo de una mujer-moderna que disfruta de la buena vida antes de la guerra, prevalece aún cierto toque machista visible en el uso de la mujer como reclamo en este caso vestida de manera (con falda) poco práctica para esquiar.
53. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 1.088, 17 de marzo de 1912, acuarela y gouache sobre papel, 50,3 x 34,5 x 34,7 x 24,4 cm. Portada propiamente modernista que reúne las claves de las mujeres de Grasset o Mucha y de la estética prerrafaelita. De tono alegórico, posiblemente de la Primavera, con un modelo femenino ataviada con las típicas coronas de flores y cestas, de belleza nórdica de nuevo que sustenta unas típicas cintas florales que dividen la composición de formato por otro lado vertical muy cercana a la de los carteles. Los tonos rojizos, bermellones y anaranjados apoyan el sentido brioso de la primavera así como los pájaros, esta época del año queda personificada en una voluminosa mujer sentada de manera poco natural en un murete.
54. Ilustración para portada *Verano*, *Blanco y Negro*, nº 1.106, 21 de julio de 1912, gouache y acuarela sobre cartulina, 50,2 x 38,1 x 34,1 x 23,6 cm. De nuevo como en la anterior portada vista repite el modelo de mujer alegórica dentro de un marco arquitectónico. Repite la gama de colores malvas, violáceos y azules que enfatizan el sentido onírico y sensual de la obra así como el juego de formas curvadas entre la anatomía de la mujer sentada de perfil, los largos bucles de su cabello, las cintas o las gasas del vestido y las guirnaldas decorativas. La sensación es de inestabilidad general aunque se respeta el equilibrio del conjunto.

55. Ilustración para texto de Juan Antonio Hernández *Ya naciendo como el día...*, *Blanco y Negro*, nº 1.121, 3 de noviembre de 1912, tinta sobre cartulina, 35,9 x 25,6 x 30,3 x 20, 2 cm.
56. Ilustración para texto de Luís Brun *Blanca-Rosa*, *Blanco y Negro*, nº 1.125, 1 de enero de 1912, tinta sobre cartulina, 36,1 x 24,8 x 30,3 x 21,4 cm. Típica procesión prerrafaelita con cierto recuerdo a las ilustraciones de exlibris en Cataluña o a las obras de Orazzi y Gech. El tratamiento de las figuras y sus ropajes resulta menos etéreo que en las obras del turinés y algo menos escultórico que en el caso del burgalés José Arija.
57. Ilustración para texto de Luís de Tapia *Salta-Nieves*, *Blanco y Negro*, nº 1.128, 22 de diciembre de 1912, tinta sobre cartulina, 40,5 x 25,7 x 30,3 x 20, 8 cm. En este caso la mujer sofisticada de principios de siglo, tan imbuída por la moda aparece en todo su esplendor.
58. Ilustración para texto de Luís de Tapia *La princesita de almendra*, *Blanco y Negro*, nº 1.137, 2 de marzo de 1913, tinta sobre cartulina, 40,4 x 32,4 x 27,3 x 24,3 cm.
59. Ilustración y orla para texto de Luís de Tapia *Violetas*, *Blanco y Negro*, nº 1.142, 6 de abril de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 46 x 34,4 x 36,2 x 24,4 cm. Como en todas las ilustraciones para Luís de Tapia el motivo de mujer virginal y su asociación con la naturaleza es la base de la obra. Además la sintetización lineal cada vez se hace más radical en el artista en base a entramados y contornos cada vez más remarcados.
60. Ilustración para texto de Goy de Silva *Las bellas manos*, *Blanco y Negro*, nº 1.165, 14 de septiembre de 1913, tinta sobre cartulina, 43,9 x 32,4 x 25,8 x 25,3 cm. En este caso el artista realiza un verdadero homenaje al simbolismo mediante a las alegorías del crepúsculo, amanecer y la noche. Repitiendo de nuevo el formato de viñeta superior y un espacio inferior para dos columnas de texto. Es muy frecuente como vemos la integración de temáticas en estas obras mezclando la simbología femenina, la estética medieval y el gusto decorativo de las formas naturales.
61. Ilustración y orla para texto de Rafael Torromé *Los pozos secos*, *Blanco y Negro*, nº 1.174, 16 de noviembre de 1913, tinta sobre cartulina, 40,2 x 32,8 x 31 x 22,2 cm.
62. Ilustración y orla para texto de Julio Hoyos *Porque eres tan femenina*, *Blanco y Negro*, nº 1.176, 30 de noviembre de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 50,5 x 34,3 x 36,2 x 24,2 cm. La figura femenina retratada en su propia sofisticación parisina.
63. Ilustración y orla para texto de Rafael Lasso de la Vega *Las tres doncellas*, *Blanco y Negro*, nº 1.185, 1 de febrero de 1914, tinta y aguada sobre cartulina, 47,7 x 36,7 x 36,2 x 32,2 cm. De nuevo el referente anglosajón y catalán de esta procesión de vírgenes.
64. Ilustración para texto de Francisco Gómez Molla *El silencio de las horas*, *Blanco y Negro*, nº 1.187, 15 de febrero de 1914, tinta sobre cartulina, 24,9 x 30,5 x 20 x 20,1 cm. Ocasión para forzar el juego abstracto de las formas.

65. Ilustración y orla para texto de J. Ortiz de Pinedo *Sol de primavera*, *Blanco y Negro*, nº 1.194, 5 de abril de 1914, tinta sobre cartulina, 40,3 x 33 x 36,1 x 24,2 cm.
66. Ilustración para texto de Francisco Villaespesa *Salmo de la primavera*, *Blanco y Negro*, nº 1.198, 3 de mayo de 1914, tinta sobre papel, 47,5 x 34,1 x 36,3 x 24,1 cm. El linealismo sintetizante es cada vez más evidente y cercano a ciertos ilustradores como Franz Stassen y sus imágenes sobre el Medievo.
67. Ilustración y orla para texto de José Ramón Martín *El alma de las mujeres*, *Blanco y Negro*, nº 1.209, 19 de julio de 1914, tinta sobre papel, 47,6 x 34 x 36,3 x 24,2 cm. De nuevo en este caso Varela nos presenta una mujer redentora, a modo de hada con unas alas animalescas.
68. Ilustración y orla para texto de A. Vázquez de Sola *Sol de esperanza*, *Blanco y Negro*, nº 1.213, 16 de agosto de 1914, tinta y aguada sobre papel, 47,6 x 34 x 36,4 x 24,2 cm. El radicalismo lineal de los entramados y ondulaciones acercaba cada vez más al artista al *Jugendstil*.
69. Ilustración y orla para texto de Celso Lucio *¿Por qué?*, *Blanco y Negro*, nº 1.215, 30 de agosto de 1914, tinta y aguada sobre papel, 47,8 x 34,3 x 36,2 x 24,3 cm. El título aparece cambiado en la impresión posterior a *¡No volverá!*.
70. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.279, 21 de noviembre de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 51,2 x 36,4 x 37,2 x 27,1 cm. Portada a modo de cartel, de Santa Cecilia patrona de la música con evidentes ecos prerrafaelitas y modernistas. Se repite la pose de perfil, el *horror vacui* y el juego de formas con trazos relevantes en los contornos, sobre todo con la circunferencia del nimbo que rima con la trenza y volutas de la cabellera de la santa. Las azucenas y la planimetría del espacio o el contraste de áreas recuerda a las interpretaciones del grabado nipón.
71. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.282, 12 de diciembre de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 51 x 36,6 x 33,9 x 24,3 cm. Otro ejemplo de la modernidad ligada al ocio del deporte de nieve.
72. Ilustración para texto de José Ruiz Lazcano *Eras ayer nieve...*, *Blanco y Negro*, nº 1.306, 11 de junio de 1916, tinta sobre papel, 47,3 x 34,5 x 36,3 x 24,2 cm.
73. Ilustración y orla para texto de Rafael Torromé *El amor es amor*, *Blanco y Negro*, nº 1.406, 28 de abril de 1918, tinta y aguada sobre papel, 47,7 x 34,3 cm. En la línea anacrónica y ecléctica del autor en su manera de persistir en el ideal un tanto trasnochado ya de mujer prerrafaelita.
74. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.411, 2 de junio de 1918, acuarela sobre papel, 41,7 x 30,8 x 34,5 x 24,7 cm. Retrato de mujer moderna, alejado de los modelos modernistas y simbolistas usuales en el gaditano, para mostrar ante todo un rostro bello de mujer, rebosante de vitalidad y alegría con una paleta de tonos vivos azules y violetas que pueden simbolizar la pureza. Los referentes de Sala o Plá son evidentes, además como anécdota comentar que en el reverso aparecen anotaciones posiblemente del artista indicando la gama de colores a usar en el proceso de impresión. Buena prueba sin duda del valor concedido a estas colaboraciones por los artistas.

75. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.439, 15 de diciembre de 1918, acuarela sobre papel, 39,4 x 29 x 33,7 x 21,7 cm. El autor repite modelo femenino del anterior dibujo, con el que podría formar pareja (incluso en el reverso de este también se aprecia un boceto de rostro femenino muy similar a estos dos y que pudo ser descartado por el autor finalmente). El prototipo de belleza femenina cada vez se acerca más a los cánones del *Art Decó*, con ese complemento a modo de turbante que lleva esta mujer.
76. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.449, 23 de febrero de 1919, acuarela y gouache sobre cartulina, 53,6 x 41,1 x 47 x 36,3 cm. Nuevamente se repite ese arquetipo femenino cercano a la sofisticación *Art Decó*, con ecos japoneses y a nivel técnico a sus maestros pintores. Además la relación mujer-arte se vuelve a poner sobre la mesa, a través siempre de un vitalismo colorista en sintonía con el hedonismo de la época. La obra posiblemente fue utilizada como contraportada.
77. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.480, 28 de septiembre de 1919, acuarela sobre papel, 50,7 x 36,4 x 37,9 x 29 cm.
78. Ilustración y orla para texto del Bachiller Francisco de Osuna II, *Apuntes para una figura de mujer, pelirubias y pelinegras* ²⁸⁸, *Blanco y Negro*, nº 1.485, 2 de noviembre de 1919, tinta sobre papel, 39,2 x 34,7 x 31,9 x 22,1 cm.
79. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.491, 14 de diciembre de 1919, acuarela sobre papel, 53,6 x 37 x 42,3 x 32,1 cm. Vuelta a la comunión entre mujer, ocio y deporte de la nieve. Todo bajo ese pictoricismo y un mayor dinamismo compositivo gracias al uso de la diagonal.
80. Ilustración para anuncio de los positivos en cristal de *ABC*, *ABC*, nº 6.385, 22 de junio de 1923, tinta sobre papel, 24 x 33,2 x 17,8 x 25,3 cm.
81. Ilustración para texto e imagen de Manuel López Montenegro, *ABC*, nº 7.617, número extraordinario dominical del 29 de mayo de 1927, esta obra fue reutilizada para *Blanco y Negro*, nº 2.353, 8 de junio de 1957, tinta sobre cartulina, 24,2 x 27,6 x 22,3 x 25 cm. Se trata de una alegoría un tanto andrógina y alada que se asemeja a una Victoria alada en este caso con alas de mariposa y de plumas mezclando iconografías diversas. El resultado es una figura estilizada, algo ecléctica que hace mención a los aviadores que cubrían el trayecto Madrid-Manila. En la parte inferior del drapeado de la figura aparece la firma de Varela y la fecha de 1926, un año antes de su publicación.

²⁸⁸ En ciertas piezas el título irá acompañado de un número, se trata de la numeración que se le otorga en el propio archivo de la casa a esa pieza por ser una serie de ilustraciones para un mismo texto.

6.2.3 LA NATURALEZA. LIGAZÓN SIMBÓLICA CON LA MUJER, ESCENARIO SENSUAL, ESTILIZACIÓN ORGANICISTA E INFLUJO DEL JAPONISMO FLORAL.

La naturaleza y el arte

parecen rehuirse,

pero se encuentran antes de lo que se cree.

Johann W. Goethe.

Como hemos venido viendo la naturaleza sería la otra gran protagonista de la obra gráfica de Eulogio Varela. Ya fuera como complemento simbólico de la mujer, como motivo esencial de estilización decorativista y organicista o como homenaje y motivo de aprendizaje de una estética nueva como era la de los *ukiyo*s japoneses. En su espectro más espiritual la naturaleza como veremos aparece ligada a esa noción *ruskiniana* centrada en el positivismo, pero que jamás llegaría a marginar la espiritualidad, el alegorismo y el sentido místico que la envuelve. Ese misticismo soterrado es el que a menudo guiaría a muchos artistas hacia la estilización arrojando una imagen idealizada del motivo natural contrapunto a las aberraciones industriales a las que se sometía el paisaje, adivinándose también una suerte de unidad mística que tan reflejaría la obra de Unamuno en España.

Además los códigos visuales aprendidos gracias al grabado japonés y que eran tan distintos de los conocidos hasta entonces en Europa enfatizarían en muchas obras de Varela y de otros artistas el sentido idealizado y armonioso, de pura evasión, en la que los jardines, bosques o estanques artificiales se convertirían a su vez en lugares propicios a la sensualidad y el galanteo, con un evidente toque *rococó* en algunas de sus piezas.

La noción de lo natural en Varela incluyendo lo floral y vegetal así como lo animalesco, admitiría un sentido antinaturalista en pro de la estilización por la que los ramajes adquirirían en ocasiones un aspecto arquitectónico, los tallos llegarían a

metamorfosearse con la anatomía femenina así como en el caso de las plantas lograrían en ocasiones un valor tenebroso y un sentido fantásticamente malicioso.

La apuesta por el decorativismo como vemos en ningún caso estaría reñida con el simbolismo de las formas ni con la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos como lo demuestran los constantes homenajes del artista al japonismo floral a través de paisajes con líneas de horizontes muy altas, concatenación de manchas para generar sentido de profundidad, uso de las diagonales y contradiagonales, planitud y contornos de trazo grueso así como mediante el uso de las típicas fileterías vegetales a modo de latiguillo que a su vez recogían las reinterpretaciones francesas y alemanas de ilustradores tales como Robert Engels (con sus típicos juegos de entramados lineales tan utilizados por Varela también y por catalanes como José Pey), Wilke (y su interés por las manchas planas de tinta negra), Eihrodt (y sus formatos a modo de *kakemonos* que también estarían presentes en artistas como Homar o Riquer), Lilien (con sus típicas hadas serpenteantes que tanto calarían en Bonnin por ejemplo), Christopher (en el uso de latiguillos y manchas recortadas) o Franz von Stuck (y ese uso de la línea tan “expresionista” en los contornos y que a su vez abriría la puerta a las experiencias sintéticas de un Gosé, Juan Gris, Apelles Mestres, Picasso, Opisso, Ramón Pichot o el mismo Varela en un tono más bajo quizás). Estas imágenes de la realidad natural exóticas ofrecían en cierto modo a nuestros artistas una síntesis entre la realidad y lo mágico o fantástico muy del gusto decadente y evasivo de fin de siglo.

La naturaleza en todo su esplendor ponía sobre la mesa de nuevo la polémica decimonónica entre evolucionismo y creacionismo, siendo al mismo tiempo crisol del poder estetizador y poético del artista en un intento desesperado por hacer que el arte subsumiera a toda la realidad incluída a la madre naturaleza. Cuestión que además afectaría a su vez al diseño como lo prueba la obra del mismo artista gaditano o a nivel internacional muchas de sus fuentes de inspiración como fueron los Lalique, Schwabe, Walter Crane, Grasset, Dresser o el mismo Alfons Mucha. Siendo Christopher Dresser el primero en buscar en la naturaleza no la copia como hasta entonces era frecuente sino la estilización de la realidad inmediata.

Destacar también en este sentido el uso que ciertas plantas orientales tendrían a nivel simbólico, ligadas a la pureza virginal y en ocasiones de manera más radical a lo fálico, erótico y uterino, aunque esto último no sería tan evidente en el caso de nuestro artista.

Ese sería el significado espiritual de flores como los pensamientos, las rosas, las azucenas, los lirios (muy comunes en la obra del andaluz), los crisantemos, las flores de loto o los nenúfares. Tampoco convendría olvidar el hecho de que en ocasiones el motivo natural condujera hacia un cierto primitivismo orgánico similar al de Van de Velde donde muchas de las claves formales citadas ofrecían un nuevo andamiaje al paisaje, cuestión que ya antes afectaría a artistas como el mismo Gauguin, Klimt, al propio Odilon Redon en su álbum de grabados *Les Origines* de 1883 o en otros ámbitos como el musical a Stravinsky.

En el caso que nos ocupa además de todos estos condicionantes nos encontramos también con un artista cuyo amor por las formas naturales jamás abandonaría, buscando una perfección en el detalle casi científico en plantas y flores (no en vano como vimos Varela se formaría antes como estudiante de ciencias que como artista), lo que al mismo tiempo le conduciría al estudio de fuentes en las que botánica y el ornato se dieran la mano, aunando de alguna forma naturaleza, inspiración y razón. De ello nacerían sus oníricas y fabulosas enredaderas, yedras enroscadas y brazos vegetales que serían el fruto artístico de su observación y estudio exhaustivo del medio que le rodeaba, como él mismo reconocía (y ya citamos) al comentar lo siguiente:

*Las cristalizaciones de algunos minerales, las agrupaciones de las flores de ciertas plantas, la forma y la distribución de los elementos de que están constituidas estas mismas flores, las variadísimas formas de hojas, tallos y estípulas de todos los vegetales, así como otros muchos elementos naturales cuyo estudio nos proporciona constantemente admirables sensaciones de arte y una inmensa e inextinguible fuente de inspiración*²⁸⁹.

Entre esas fuentes teóricas por él mismo citadas en sus obras estarían los casos internacionales de Verneuil y su obra *Étude de la plante. Son application aux industries d'art* (1903), William Morris y *Some Hitson Pattern Designing* (1881), Grasset con *Le plante et ses applications ornamentals* (1896), Owen Jones con *The Gramar of ornament* (1856), Christopher Dresser y su *The Art of Decorative Design* (1862) y el

²⁸⁹ Varela, Eulogio, *Temas de...*, opus cit, p.374.

mismo Mucha con *Documents décoratifs: panneaux décoratifs, études et applications de fleurs, papiers peints, frises, vitraux, orfèvrerie, etc* (1902). La cantidad de estudios científicos que nacerían a lo largo del siglo XIX y al hilo de lo que habían supuesto las teorías de Darwin justificaría en conjunto un interés por analizar en detalle todo tipo de insectos, medusas, algas, tallos, corolas de plantas, pistilos y demás así como su aplicación al terreno del diseño y el arte decorativo. De ahí casos como los de Majorelle, Guimard o Gallé entre otros muchos que apostarían por ese modernismo natural y primitivo que conviviría por otro lado con ese gusto por lo industrial.

Por otro lado como simbolista que fue, Varela no dudaría en usar las plantas, flores o vegetales como elementos simbólicos vinculados a la mujer y en otros casos en un claro ejercicio de emotividad, sensualidad y erotismo en escenas de galanteo muy versallescas. De esa forma la naturaleza en su obra interiorizaba su expresión más íntima y subjetiva en base a paisajes de idealización, evasión y misticismo. Siguiendo esa estela literaria de autores como el mismo Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez o el inglés Algernon Charles Swinburne quienes ya describían a la mujer a través de las flores como con el citado lirio, símbolo de pureza como en Rossetti o la rosa símbolo del sexo femenino para D'Annunzio en su obra *Il piacere* de 1889. Todos estos elementos naturales quedaban así ligados a un erotismo decadente cuando no a símbolos tan primitivos como el Sol y la luz (un buen ejemplo en nuestro artista sería su portada para *Blanco y Negro* del número 735 de 1905). La naturaleza en conjunto era así aceptada como un marco emotivo a la manera de Ruskin, propio del artista que en ocasiones apostaría por sus formas más indómitas y naturales y otras veces por su sesgo más artificial en base a estanques, lagos, parques, etc.

Ahondando en esta amplia panoplia de fuentes de inspiración y siguiendo a Lily Litvak²⁹⁰ podemos decir que en muchas obras de Varela para la revista de Prensa Española y teniendo en cuenta la modulación ejercida en mayor o menor medida del texto que ilustra, la noción decimonónica internacional del llamado “simbolismo floral” calaría de diferentes formas en sus dibujos. Como bien defendía la autora muchos de esos entornos naturales eran propicios para el arte pero también para el galanteo, quizás como anécdota sobre la que el artista (en este caso Varela) volcara su contenido plástico

²⁹⁰ Litvak, Lily, *España 1900...*, opus cit, p.144.

y expresivo sin cortapisas entiendo. En un juego en el que las propias formas de la naturaleza fueran nexos entre la realidad y el interior del artista-poeta.

Así aquellos paisajes ilustrados, recreados y estilizados por los modernistas eran a su vez los cantados por escritores como Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach, Samain, Antonio Machado, Villaespesa (al que Varela ilustraría algún texto en esta línea temática) o por el mismo Rusiñol en su *Jardines de España* quien defendía la necesidad del acercamiento entre artista y jardín si lo que se pretendía era escuchar el verdadero sonido de la poesía. Tampoco convendría olvidar el influjo que sobre la visión decimonónica y modernista de la naturaleza tendrían la obra de Wagner de marcado sentido erótico, el hito de la Sagrada Familia de Gaudí con su organicismo latente o el rescate exclusivamente estético de la estilización del Gótico floral romántico y de las teorías de Viollet-le-Duc así como de la nueva fiebre artesanal que incitaba a la búsqueda de nuevas formas de inspiración en la botánica (como sería el caso en parte de nuestro artista).

La estilización de las flores era por lo tanto una muestra del sentido antinaturalista y una de las plantas que mejor se amoldaría a esa estetización sería el lirio, por sus formas y su significado poético. Era sin duda la “flor del alma” como demostrarían con sus obras los Rosacruz, Puvis de Chavannes, Rubén Darío o Villaespesa, seguida de la rosa tan sexual que simbolizaría el sexo en sí de la mujer tal y como aparecería según la autora en maestros como Beardsley, Mackintosh, Lamberto Escaler en escultura o en arquitectura en José María Barenys. Otros ejemplos serían el del crisantemo tan frecuente en las obras de Thorn Prikker, las orquídeas plasmadas en los vasos de Gallé, los *corsage* de Odette, las hortensias azules de Helleu, los pétalos de glicinas y lilas, las magnolias, los narcisos, los girasoles (frecuentes en Varela también), etc. Todas ellas servirían al propósito estético y erótico del artista-poeta.

Pureza y carnalidad generarían de esa forma una tensión que en las obras del gaditano podemos observar en ocasiones y que a nivel litarario como indicaba aparecería sin duda en la obra de Juan Ramón Jiménez tan proclive a los títulos “florales” como *Alma de violeta*, *Ninfeas*, *Jardines lejanos*, *Jardines lejanos* o *Pastorelas*. En la obra *juanramoniana* las flores blancas solían entrar en conflicto con las negras o rojas del pecado y la perdición, siempre asociadas a un prototipo de mujer que en ocasiones era esa “novia de nieve” tan frecuente en la obra de Varela y en otras era esa “mujer fatal”

ligada no sólo a flores “pecaminosas” sino a animales como las serpientes, mariposas o libélulas que también aparecen en el artista portuense a menudo. Aunque lo más común en nuestro artista fuera sin duda la adopción del primer modelo femenino, el de la virgen prerrafaelita que a través de sus símbolos florales concretaba en torno a su figura no sólo espiritualidad sino trascendencia, frialdad, frigidez y por ende muerte a pesar de la amabilidad de sus rostros y hasta en ocasiones dulzura, como vimos la susodicha frialdad de las mujeres de Varela pudiera ser en el fondo un síntoma de ocaso. Algo similar a lo que ocurre con el lirio también lo hallamos en las azucenas que en el artista solían ligarse a lo mariano, como en la Beatrice de Rossetti, las rosas blancas y su vinculación a una paleta de colores como los amarillos, malvas, grises o celestes que usualmente abocarían sus ilustraciones hacia una melancolía premeditada, la del mismo artista que como defendía la autora se posicionaba ante la belleza perdida igual que lo hiciera Juan Ramón Jiménez en sus *Jardines dolientes*.

En conjunto el ansía por alcanzar lo inalcanzable y los estados de ánimo matizados por la angustia que descartaban a la razón en pro de una nueva estética nebulosa, sensual, mística, medieval y espiritual, fue la causa de gran parte de esa “nueva”visión sobre el paisaje y los componentes de la naturaleza. En España además como también señalaría Lily Litvak²⁹¹ el interés que suscitaría la obra de Materlinck *La Intrusa* presentada en la fiesta modernista de Sitges de 1893 significaría la reafirmación del gusto por lo gótico, de las revelaciones anímicas a partir de las atmósferas extrañas, los ciclos de vida y muerte presentes en la misma naturaleza mediante sus espacios más inquietantes como los estanques, los canales silenciosos, las ruinas de la soledad, el agua estancada o los parques solitarios. Esto fue muy común en el gaditano así como en artistas como Modesto Urgell o Galwey, Brull o Serra.

Por otro lado el gusto por lo **japonés** de Eulogio Varela y su mirada sobre el paisaje era hijo sin duda de ese espíritu *esnob* de la época venido de París en todo lo que se refería al exotismo japonés como los vestidos de las geishas, los fusukas, parasoles, shakudos y demás. Para Litvak en España la atracción por este mundo fue el resultado como a nivel internacional de la ruptura con los convencionalismos occidentales y la proposición de unos postulados completamente distintos a los conocidos hasta el momento. Para ella ya desde el siglo XVIII en España la moda japonesa venía dando

²⁹¹ Ibidem.

sus primeros pasos para ya en el XIX calar del todo por ejemplo en obras como las de Juan Varela, Gómez Carrillo desde París o en la famosa Exposición Internacional de Barcelona de 1888. A nivel gráfico como ya dijimos Apelles Mestres fue uno de los pioneros en apostar por los motivos japoneses en los años 80 sin olvidar el gusto que muchas publicaciones y eventos demostraban ya por esta moda. Como ejemplos sirvan los artículos de *La Ilustración Española y Americana* de 1882 en el que se describía al detalle el Salón Japonés de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1882 o la relevancia concedida a los salones japoneses en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, la de París de 1900 o la de Málaga de 1901. A ello habría que sumar adeptos tan importantes como los artistas Lautrec, Gauguin, Degas, Whistler, Willette, etc.

En resumen y como comentamos anteriormente en el terreno gráfico el japonismo suponía la concreción de una suerte de realismo particular para muchos ilustradores que dejaba de lado los conceptos académicos de perspectivas, volúmenes o sombreados que para la autora no hacían sino “esclavizar la luz”. Era la plasmación de aquella imagen fantástica y soñada por Baudelaire o Poe, donde el realismo era utilizado por la fantasía como un motivo más simbólico. Suponía el trascurso definitivo de la mera mimesis hacia lo decorativo, localizado en un cuerpo hecho de arabescos, armonías de planos yuxtapuestos, planitud y ornamentalismo. Evidentemente y en esto creo que la autora acierta de lleno, estas experiencias meramente formales allanaban a la vez el camino hacia la abstracción²⁹², mientras que otros motivos naturales seguían sirviendo como comentamos de portadores de símbolos.

La estilización mediante las formas de la naturaleza ponía la base del arte moderno y el arte japonés sería el mejor vehículo para traducir tales formas a nivel decorativo, con lo que el modernismo a diferencia del Impresionismo se afanaba en buscar en la misma naturaleza no el tiempo que pasa sino más bien la esencia sintética de la realidad misma. De ahí que en Varela las flores y las plantas más allá de sus simbologías inherentes generaran un microuniverso de ritmo lineal y curvo, donde los tallos se convertirían en cuerpos carnosos y dinámicos que quedaban entrelazados orgánicamente entre textos y

²⁹² De ahí que en algunas obras Varela se muestra muy cercano a Juan Gris en ese camino de independizar volúmenes y subrayar contornos que apenas sobresalen del fondo, en ese sentido y aunque sea de manera timorata Varela anticipa algo de la abstracción de formas y Gris evidentemente también por eso al igual que Juan Manuel Bonet entiendo como muy relevante la primera etapa como ilustrador del madrileño y su contacto con el gaditano a pesar de que en muchas ocasiones esa primera etapa ha sido muy marginada por los historiadores de Juan Gris.

viñetas, con líneas oblicuas, rectas o semicírculos y que compondrían gran parte de su obra decorativa en innúmeros cuerpos de orlas y diferentes proyectos de viñeta.

Selección de piezas sobre la naturaleza y sus diversas acepciones en el autor de Blanco y Negro y ABC.²⁹³

1. Dibujo ilustrativo floral para *ABC*, sin datos, tinta sobre papel, 19,5 x 14,8 x 12,7 x 8,2 cm. Motivo decorativo floral en el que el artista muestra sus conocimientos de botánica y de ornamentación en la línea de Lalique, Obrist, Grasset, Dresser o Masrera. Todo dentro de un sentido muy volumétrico de las formas dentro de los típicos juegos de entrelazados.
2. Dibujo ilustrativo floral para *ABC*, sin datar, tinta sobre papel, 19 x 11,7 x 10,2 x 8 cm. En la línea “científica” y decorativa de la pieza anterior.
3. Dibujo ilustrativo floral para *ABC*, sin datar, tinta sobre cartulina, 25,2 x 16,5 x 15,2 x 3,7 cm.
4. Dibujo ilustrativo floral para *ABC*, sin datar, tinta y gouache sobre papel, 24,1 x 16,9 x 13,6 x 3,3 cm. Cercana a las anteriores con ese sentido estilizador que marca un tono antinaturalista a pesar del detallismo de la planta.
5. Dibujo ilustrativo floral para *ABC*, sin datar, tinta sobre cartulina, 16,4 x 25,2 x 3,2 x 16,2 cm.
6. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 505, 5 de enero de 1901, tinta sobre cartulina, 29,3 x 21 x 22 x 15, 2 cm. Decoración estilizada de sesgo japonés y francés, floral a través de un gran tallo curvo que culmina en un capullo, esta portada pudo ser reutilizada para decorar las tapas de los tomos XXXI, XXXII y XXXIII, como aparece en una de las inscripciones a lápiz donde también se especifica su reproducción a tamaño doble en uno de los clichés. Además en el original bajo tipografía modernista aparece un añadido en el que se lee 1917, con lo que por un lado se demuestra el interés del artista en la impresión posterior con sus anotaciones y también el hecho de muchas de sus portadas de principios de siglo fueran reutilizadas a posteriori.
7. Ilustración para portada de número especial *Blanco y Negro*, ca. Junio, nº 527, mayo de 1901, tinta sobre papel, 47 x 33,5 x 33 x 23,2 cm. Esta portada reproducida a color, aparecería posiblemente en un número dedicado a las fiestas de Granada. Su composición denota un claro influjo japonés con un primer plano y una línea de horizonte elevada que da paso a otro plano en el que se observa para de la Alhambra. La fruta tan detallada es la granada, toda la composición está enmarcada en una orla que finaliza con el letrero de la publicación en la parte inferior.

²⁹³ Algunas de las obras de esta selección aparecen también en el punto dedicado a la mujer, he creído conveniente incluir alguna en el punto de la naturaleza para insistir en la relación simbólica entre la mujer y la naturaleza como parte a su vez de este punto dedicado exclusivamente a la segunda.

8. Ilustración para portada de número especial *Blanco y Negro*, nº 530, ca. Junio de 1901, posiblemente del 29 de junio, tinta y gouache sobre sobre papel, 46,8 x 34 x 33,3 x 25 cm. Muy similar a la anterior en este caso con la típica flor modernista como son los lirios que carece en esta ocasión de contenido simbólico. Esta pieza también iba destinada a ser reproducida en huecograbado a color, sobre fondo negro que a la postre según las anotaciones que aparecen a lápiz sería en morado mientras que las flores irían en verde. De nuevo el ascedente del *Art Nouveau* y del grabado japonés es palmario.
9. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, sin datos, ca, octubre de 1901, tinta sobre papel, 47 x 33,8 x 33 x 22, 7 cm. En la línea de las anteriores, en esta ocasión el mismo tallo sirve de marco en una posición forzada, otra vez la estilización se da la mano con el detallismo casi botánico del artista, todo culminado en la típica forma de latiguillo. Además incluye un pequeño boceto y los colores a utilizar en la impresión posterior en naranja, rojo y dos gamas de verdes.
10. Ilustración para texto de Antonio Grilo *Mi nochebuena*, *Blanco y Negro*, nº 608, 27 de diciembre de 1902, tinta y goauche sobre papel, 52 x 36 x 46 x 32,2 cm. Buen ejemplo del influjo germano en el tratamiento del paisaje a través de ese tipo de linealidad basada en entramados de trazo grueso que recuerda a los grabados de Durero.
11. Ilustración y orla para texto de Eugenio Sellés *Madre naturaleza 1*, *Blanco y Negro*, nº 650, 17 de octubre de 1903, tinta sobre papel, 47 x 33,5 x 38,5 x 25,4 cm. Evidente asociación simbólica entre mujer y madre naturaleza de aspecto prerrafaelita.
12. Ilustración para portada *Girasoles*, *Blanco y Negro*, nº 695, 27 de agosto de 1904, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 30,5 x 40,2 x 24 cm. Una de las típicas plantas del *Art Nouveau* con un sentido simbólico muy apreciable en la época, iniciaría una serie para cada estación del año con su flor típica. La estilización de los tallos es utilizada por Varela para marcar un eje de simetría muy claro en la composición, además vuelve sobre el uso de trazo marcado para las líneas principales con un cierto recuerdo casi arquitectónico así como al estilo Sezession y a las revistas gráficas germanas.
13. Ilustración para portada *Mimos*, *Blanco y Negro*, nº 699, 24 de septiembre de 1904, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 24,5 x 35,8 x 18,2 cm. Buen ejemplo en la línea de la anterior pieza de ese modernismo naturalista, orgánico y decorativo de Varela. De trazos gruesos y sencillez compositiva el artista se afana por mantener una cierta simetría dentro de lo asimétrico del conjunto.
14. Ilustración para portada *Crisantemos*, *Blanco y Negro*, nº 707, 19 de noviembre de 1904, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 23,5 x 37,7 x 22,5 cm. En el caso de esta flor oriental la agudeza estilizadora de los tallos y flores recuerda más si cabe a las reproducciones japonesas.
15. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 735, 3 de junio de 1905, tinta sobre cartulina, 50 x 38,5 x 43,7 x 32 cm. Magnífica portada en la que de nuevo se vuelve sobre la simbiosis entre naturaleza y mujer, a partir de una temática

extraña en la que una ambigua figura sostiene un Sol entre las manos (siendo el astro rey un asunto muy propicio en este artista). En la composición prima la verticalidad, lejos del barroquismo de otras obras en este caso existe una noción del ritmo compositivo a través de la primacía de las líneas más simplificado y menos recargado. La figura principal es una especie de híbrido entre humano y reptil, aunque la sensualidad de las formas de su anatomía nos hace pensar más en esa simbiosis orgánica entre mujer y naturaleza. La obra sería impresa a color.

16. Ilustración y orla para texto *Una clase al aire libre 2, Blanco y Negro*, nº 837, 18 de mayo de 1907, tinta y aguada sobre cartulina, 17 x 25,2 x 12,2 x 16,4 cm. El paisaje entendido desde la profundidad otorgada en la concatenación de planos, el artista recurre de nuevo a los entramados lineales y las manchas de tinta negra.
17. Ilustración para texto de Víctor Balaguer *La flor de los poetas 2, Blanco y Negro*, nº 452, 30 de diciembre de 1899, posiblemente incluida en el Almanaque de 1900 titulado *Las flores, cromos modernistas*, gouche sobre cartón, 34,6 x 44,1 x 28 x 38 cm. Típica escena de galanteo en plena naturaleza, donde esta última se erige también en protagonista sensual del cortejo. El artista recrea muy bien la atmósfera del lugar, a base de difuminaciones y pinceladas cortas pero muy efectistas.
18. Ilustración para texto de Emilio Carrere *Jardín de otoño, Blanco y Negro*, nº 924, 16 de enero de 1909, tinta sobre cartulina, 72 x 51,3 x 60,3 x 40,4 cm. Típica imagen de simbolismo decadente aplicado a un jardín otoñal, todo acompañado con una estupenda orla de trazo definido y puro en el que se atisba una evidente inspiración en motivos medievales en el entrelazo y filigrana. En esta ocasión al hilo del texto simbolista de Carrere, Varela huye del vitalismo del *Art Nouveau* para generar un ambiente de melancolía reforzado por la aparición de los cipreses.
19. Ilustración y orla para texto de Celso Lucio *Terremotos, Blanco y Negro*, nº 935, 3 de abril de 1909, tinta sobre cartulina, 37,1 x 21,8 x 30,5 x 20,3 cm. Imponente imagen de mujer ligada a las formas animalescas y simbólicas del modernismo simbolista de finales de siglo. En este caso abandona la filigrana para esforzarse en la captación volumétrica de esta especie de Victoria alada alegórica con alas de mariposa, que entronca con la literatura y pintura prerrafaelita y simbolista europea. Además desde un punto de vista muy poético hilvana los movimientos de la tierra con los del alma humana.
20. Ilustración para texto de Manuel de Sandoval *Puesta de Sol, Blanco y Negro*, nº 1.020, 27 de noviembre de 1910, tinta sobre papel, 40,5 x 25,9 x 34,1 x 24,3 cm. En este ejemplo el artista gaditano recurre a la alegoría floral mediante la unión entre el girasol y de nuevo el Sol, a través de una orla que engloba con los típicos *coup de fouet* tanto la figura apolínea superior como el texto central.
21. Ilustración para texto de Carlos Fernández Shaw *La musa de la sierra 2, Blanco y Negro*, nº 1.024, 25 de diciembre de 1910, acuarela y gouache sobre papel, 36,3 x 24,2 cm. Típica escena de galanteo en plena naturaleza, esta pieza realizada

- en color mediante una paleta aclarada que enfatizaba aún el sentido bucólico y poético de la escena fue sin embargo impresa en blanco y negro. En esta ocasión el artista recurre a la diagonalidad mediante una línea imaginaria que va desde el ángulo superior izquierdo con la muchacha hasta el ángulo inferior derecho en el que se halla ese trovador con laúd de tono un tanto medievalizante.
22. Ilustración para texto de J. Muñoz San Román *Mientras morimos de amor, Blanco y Negro*, nº 1.116, 29 de septiembre de 1912, tinta sobre cartulina, 36 x 25,7 x 30,3 x 20,3 cm. Repite la escena de galanteo en un entorno natural.
 23. Ilustración para texto de Juan Antonio Hernández *Ya naciendo como el día..., Blanco y Negro*, nº 1.121, 3 de noviembre de 1912, tinta sobre cartulina, 35,9 x 25,6 x 30,3 x 20,2 cm. En este ejemplo Varela recurre al juego de formas del *Art Nouveau* gracias a la fusión entre anatomía y vestimenta que genera una sensación de irrealidad completa así como de geometrización. Además el artista vuelve sobre el simbolismo mujer-naturaleza mediante la mariposa y el Sol posterior, todo en una composición recargada y ciertamente barroca.
 24. Ilustración para texto de Luís de Tapia *La princesita de almendra, Blanco y Negro*, nº 1.137, 2 de marzo de 1913, tinta sobre cartulina, 40,4 x 32,4 x 27,3 x 24,3 cm. Alegoría femenina de tono virginal sobre la naturaleza, donde el formato en T recuerda a ciertas ilustraciones inglesas así como de nuevo la integración de escenas en un mismo plano o la linealidad en el celaje y los entramados evoca a la xilografía japonesa. En este caso llama la atención la rotundidad de los volúmenes de la mujer, más evidentes que en otras ilustraciones, reforzando quizás la idea de fecundidad y su relación con la madre Naturaleza.
 25. Ilustración y orla para texto de Luís de Tapia *Violetas, Blanco y Negro*, nº 1.142, 6 de abril de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 46 x 34,4 x 36,2 x 24,4 cm. Muy cercana a la anterior a través de la típica mujer virginal, rodeada de flores y naturaleza. Es interesante el formato empleado pues recuerda al de los exlibris y el significado de la violeta, protagonista también de la orla enmarcative.
 26. Ilustración para texto de José María Platero *Romance de amor y de caballería, Blanco y Negro*, nº 1.147, 11 de mayo de 1913, tinta sobre cartulina, 46,2 x 34,5 x 36,3 x 24,4 cm. Escena de galanteo en un marco natural y con cierto gusto por el medievalismo.
 27. Ilustración para texto de Juan Guardiola *Díptico galante. Ofrenda, Blanco y Negro*, nº 1.162, 24 de agosto de 1913, tinta sobre cartulina, 44,3 x 30,3 x 30,3 x 21,5 cm. Repite el modelo de escena de galanteo sobre marco natural, con un tono medieval claro.
 28. Ilustración para texto de Goy de Silva *La bellas manos, Blanco y Negro*, nº 1.165, 14 de septiembre de 1913, tinta sobre cartulina, 43,9 x 32,4 x 25,8 x 25,3 cm. Idealización del prerrafaelismo femenino y su vinculación con las formas animales, con un simbolismo inherente dedicado al amanecer, el crepúsculo y la noche.
 29. Ilustración y orla para texto de Rafael Torromé *Los pozos secos, Blanco y Negro*, nº 1.174, 16 de noviembre de 1913, tinta sobre cartulina, 40,2 x 32,8 x 31

- x 22,2 cm. Magnífico ejemplo de integración plástica entre las típicas ramificaciones de tono casi maléfico y la propia mujer, con un valor místico y poético cercano de nuevo al exlibrismo germano o catalán. La estilización de la larga melena rima con la de esas hojas secas y ramas llenas de espinas hasta llegar incluso a integrarse en la misma orla. Su poética evoca al simbolismo heredero del Romanticismo literario.
30. Ilustración y orla para texto de Rafael Torromé *Confesión humana, Blanco y Negro*, nº 1.201, 24 de mayo de 1914, tinta y aguada sobre papel, 47,5 x 34,2 x 36,4 x 24,3 cm. Escena sensual de dos figuras integradas en un marco boscoso, vestidas con un toque medieval debido a sus túnicas. El tipo de trazo y orla es más abigarrado que en otras ocasiones.
 31. Ilustración y orla para texto de Rafael Lasso de la Vega *Evocación, Blanco y Negro*, nº 1.231, 20 de diciembre de 1914, tinta y aguada sobre papel, 47,6 x 33,9 x 36,4 x 24,2 cm. Ambiente bucólico en esta escena de galanteo en mitad de un bosque. La composición es interesante por el juego de formas en el que se integra la pareja y la fuente.
 32. Ilustración para texto de Rafael Torromé *El secreto de la dicha, Blanco y Negro*, nº 1.278, 14 de noviembre de 1915, tinta y aguada sobre cartulina, 51 x 36,5 x 34,7 x 22,7 cm. Simbolismo amoroso en esta mujer-hada con alas de mariposa.
 33. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, ca, enero de 1916, posiblemente nº 1.285, 2 de enero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,8 x 35,3 x 31,3 x 24,2 cm. Con esta portada se inicia un ciclo de ellas a lo largo de 1916 que en su conjunto podríamos catalogar como homenajes al paisajismo japonés, en sus formatos, composiciones y elementos. Como en el caso de esta se componen de una viñeta superior cuadrangular con dos franjas arriba y abajo en las que se indican con tipografía modernista el año, mes y el número de la publicación. En este caso se nos presenta un tipo de paisaje yermo propio de los primeros meses del año, realizado bajo un evidente sintetismo de trazo que al margen de su tono japonés recuerda también al de las ilustraciones germanas del momento. El uso de pocas líneas de mayor o menor grosor, la diagonalidad compositiva, la sensación de profundidad a través de las áreas o manchas planas de tinta y en ocasiones las líneas de horizonte elevadas serán como en este caso la nota común.
 34. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, ca, enero de 1916, nº 1.286, 9 de enero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 41,7 x 35,1 x 31,9 x 24, 1 cm.
 35. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, ca, enero de 1916, nº 1.287, 16 de enero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,2 x 34,2 x 30,8 x 24,2 cm. Una de las más cercanas al japonismo de paisaje.
 36. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, ca, enero de 1916, nº 1.288, 23 de enero de 1916.
 37. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, ca, enero de 1916, nº 1.289, 30 de enero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,4 x 34, 5 x 31,8 x 24 cm.
 38. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, febrero de 1916, nº 1.291, 13 de febrero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,4 x 34,4 x 31,8 x 24,2 cm.

39. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, febrero de 1916, nº 1.292, 20 de febrero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,3 x 34,5 x 31,8 x 24,1 cm.
40. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, febrero de 1916, nº 1.293, 27 de febrero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,3 x 34,7 x 31,8 x 24,1 cm.
41. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, marzo de 1916, nº 1.294, 5 de marzo de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,3 x 34,9 x 31,7 x 24 cm.
42. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, marzo de 1916, nº 1.295, 12 de marzo de 1916, tinta y aguada sobre papel, 46,8 x 34,7 x 31,7 x 24,1 cm.
43. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, marzo de 1916, nº 1.296, 19 de marzo de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,1 x 34,7 x 31,7 x 24,1 cm.
44. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, marzo de 1916, nº 1.297, 26 de marzo de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,2 x 34,7 x 31,7 x 24,5 cm.
45. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, abril de 1916, nº 1.298, 2 de abril de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,3 x 34,6 x 31,8 x 24,1 cm.
46. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, abril de 1916, nº 1.301, 23 de abril de 1916, tinta y aguada sobre papel, tinta y aguada sobre papel, 47,3 x 34,5 x 31,6 x 24,1 cm.
47. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, mayo de 1916, nº 1.303, 7 de mayo de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,2 x 34,5 x 31,7 x 24,1 cm.
48. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, mayo de 1916, nº 1.304, 14 de mayo de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,2 x 34,7 x 31,7 x 24,1 cm.
49. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, ca, junio de 1916, nº 1.309, 18 de junio de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,6 x 34,6 x 31,7 x 24,2 cm.
50. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.312, 9 de julio de 1916, tinta, aguada y gouache sobre papel, 47,9 x 34,5 x 31,7 x 24,2 cm.
51. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.327, 22 de octubre de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,7 x 34,3 x 31,7 x 24,1 cm.
52. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.330, 12 de noviembre de 1916, tinta y aguada sobre papel, 48 x 34,7 x 31,8 x 24, 2 cm.
53. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.335, 17 de diciembre de 1916, tinta y aguada sobre papel, 48 x 34,5 x 31,7 x 24,1 cm.
54. Ilustración para texto de Félix Ququerella *Siempre cerrado el balcón, Blanco y Negro*, nº 1.378, 14 de octubre de 1917, tinta sobre papel, 48,2 x 34,7 x 36,3 x 24,2 cm. Típica escena de galanteo con elementos de la naturaleza como marco y cierto resabio versallesco.
55. Ilustración para texto de Julio Bernácer *El lago estremecido, Blanco y Negro*, nº 1.430, 13 de octubre de 1918, tinta sobre papel, 48 x 34,5 x 29,4 x 24,2 cm. Ligada a un texto simbolista esta pieza remarca de nuevo la concepción simbolista de las formas naturales como espejo de los estados del alma del artista. Una noción muy próxima a la espiritualidad de Ruskin plasmada mediante la estilización de corte japonés y el referente decadentista del lago en un segundo plano.
56. Ilustración para texto de A.Cabanillas *Paisaje, Blanco y Negro*, nº 1.508, 11 de abril de 1920, tinta sobre papel, 34,9 x 24,8 x 28,7 x 20,3 cm. Toda una ventana

abierta a la evasión, que nos guía la mirada hacia un paisaje lineal de evidente recuerdo germano, sin recurrir a la mancha plana Varela utiliza un tipo de línea de trazo fino y entramados lineales en las zonas de sombreado. Es interesante además ese juego de espacios interior y exterior que nos propone el autor, mediante una estancia llena de símbolos muy cercanos a la simbología de los exlibris.

57. Ilustración para imagen y texto de Consuelo Gil Roesset *Ofrenda de amor, Blanco y Negro*, nº 1.613, 16 de abril de 1922, tinta sobre papel, 23,2 x 12,4 x 9,2 x 7,8 cm. Apunte del natural, en la línea de muchos de sus dibujos sobre motivos naturales.
58. Ilustración para texto *Historia de los meses, mayo, Blanco y Negro*, nº 1.859, 2 de enero de 1927, tinta sobre papel, 17,1 x 11,4 x 10,3 x 8,2 cm.
59. Ilustración para texto *Historia de los meses, noviembre, Blanco y Negro*, nº 1.859, 2 de enero de 1927, tinta sobre papel, 17,2 x 11,8 x 14,1 x 5,2 cm.
60. Ilustración para texto de Rafael Sánchez Mazas *Cuatro aves, Blanco y Negro*, nº 1.963, 30 de diciembre de 1928, posible obras para el almanaque de 1929, tinta sobre cartulina, 40,5 x 25 x 5,2 x 16 (en cada franja). Clara alusión al simbolismo floral con el tema de la muerte, la belleza y lo mágico como temáticas en los seis dibujos.
61. Óleo titulado *Nostalgia* para sección *Notas Artísticas, Blanco y Negro*, nº 488, 8 de septiembre de 1900, óleo sobre lienzo, 47 x 31 cm. Mujer, Naturaleza y evocación de un sentimiento a partir del medio natural en este lienzo de enorme carga simbólica.

6.2.4 NEOHISTORICISMOS MEDIEVAL, CLÁSICO, HERÁLDICO Y RELACIÓN CON LA EXALTACIÓN CASTELLANA LITERARIA.

*El pasado no está muerto,
vive en nosotros,
y estará vivo en el futuro
que estamos ayudando a hacer.*

William Morris.

Los neohistoricismos o el *revival* fue una temática muy prolija en la obra del artista portuense y muy ligada como no podía ser de otra manera a los influjos prerrafaelita, simbolista y wagneriano. Como comentamos anteriormente es muy fácil observar en sus obras una interrelación constante entre influencias y asuntos que además se repetían en el tiempo agudizando su carácter eclético y en ocasiones anacronico. Así pues ese rescate de épocas del pasado, con primacía del Medievo, obedecería a esa noción que autores como Ruskin o Morris²⁹⁴ tenían sobre principalmente esa época dorada medieval en la que lo artesanal aún permitía la plasmación de la individualidad del artista-artesano y por ende su propia expresión. Muy ajena de esa forma a los estándares de la industrialización y la producción en masa fabril, tan aséptica y en buena medida normativa, guionizada y colectiva.

Esa búsqueda casi arqueológica que se da en algunas ilustraciones del artista andaluz, mantiene también un sentido erudito que le conducía con frecuencia al estudio de diferentes lenguajes plásticos del pasado (algo usual entre muchos exlibristas e ilustradores del momento como en el caso también de Galiay Sarañana y sus conocimientos por ejemplo sobre el arte mudéjar) para reconvertirlo en forma de

²⁹⁴ Una visión iniciada durante el Romanticismo gracias a obras como el *Cromwell* de 1827, *Les Orientales* de 1829 y *Hernani* de 1830, todas obras de Víctor Hugo padre del movimiento romántico francés, contrario al *helenismo*.

estilizar los estilos y con ello decorar, más allá de aquellas corrientes simbolistas que también seguiría.

Sin embargo como en todas las temáticas que tocaría Varela, este gusto por el pasado era a su vez un modismo muy integrado en su tiempo que ya muchos pintores, decoradores y arquitectos a lo largo del siglo XIX en Gran Bretaña o en Alemania habían tocado como ya vimos. Pero junto a las imágenes más idealizadas y edulcoradas de la Edad Media en Varela también encontramos esa profundización del lenguaje que no sólo se atañe a nuestra propia tradición sino que va más allá recuperando en ocasiones gran parte de motivos de las tradiciones celta y nórdica. Incluso como veremos en alguna obra y a pesar de que en ningún caso el modernismo fue una manera más de recuperar la iconografía clásica, también el maestro recurriría a algún motivo puntual clásico; aunando de manera extraña una corriente nórdica muy localizada en Gran Bretaña, Alemania y los países nórdicos junto a otra mediterránea, latina e ibérica que dicho sea de paso confluiría por un lado con muchos de los fundamentos del *noucentismo* catalán (aunque como es obvio en este caso con un matiz ideológico distinto) y de lo que se vino en denominar a nivel literario renacimiento de lo latino. Ambas respuestas rotundas ante los excesos germanófilos e ingleses.

Además en ese sentido convendría valorar al mismo tiempo la recuperación que Varela emprendería de la decoración heráldica y de blasones, así como de nuestra propia tradición. En este último caso y como se podrá comprobar en la selección de obras el artista colaboraría con algunos de los personajes más implicados en el ámbito literario con esta corriente como Marciano Zurita con el que ilustraría toda una serie que recorría a través de la pluma del palentino y los dibujos del gaditano los grandes tesoros artísticos nacionales así como se detenía en las grandes leyendas patrias como las figuras del Cid y de Don Quijote. A grandes rasgos cabría decir que ese sentimiento nacional y patriótico bajo el que se cobijaba esta producción había nacido de una suerte de hartazgo internacional surgido tras la 1ª Guerra Mundial con respecto a todo lo que significara un apoyo a la cultura noreuropea o germana y que se prolongaría durante las primeras décadas del siglo XX en ciertos ámbitos. Junto a ello el espíritu regeneracionista y *unamuniano* tan proclive a ahondar en las raíces de nuestra tradición ayudaría sin lugar a dudas.

Volviendo al valor simbólico que el *revival* medieval tuvo para muchos artistas prerrafaelitas cabría comentar que en lo que respecta a la estética neomedieval, muchos consideraban esta regresión en el tiempo como una recuperación de la belleza en sí misma inherente al mismo ser humano y en su manufactura donde por cierto el mismo Ruskin también hallaba esa huella divina y espiritual como se apreciaba en las páginas de sus *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y en *Las piedras de Venecia* (1851-1856). En el caso de Morris sin embargo tal recuperación obtenía un aspecto reivindicativo como repudio al maquinismo en favor de lo artesano y manufacturado, sin esa cota de misticismo de Ruskin. En nuestro artista esa belleza inmaculada era la que plasmaba en sus damas y princesas protagonistas de escenas almibaradas y luminosas, trovadorescas junto a poetas, músicos, pajes y caballeros que evocarían un instante en la historia en la que según este ideario la fusión entre arte, pedagogía, filosofía, misticismo y vida supuestamente aún era factible.

En España ese homenaje a la edad de oro del arte y lo bello, calaría principalmente en esa primera etapa modernista catalana, más cercana a esa burguesía conservadora, nacionalista y cristiana que fomentaría una eclosión como ya comentamos de las artes menores a nivel de exlibrismo y de las artes asociadas al libro muy apegada al vestigio del Gótico a nivel arquitectónico, la decoración medieval y los ilustradores anglosajones y germanos tan del gusto de los Riquer, Gual o Triadó así como del mismo Varela, receptor directo en Madrid de estos artistas.

Se huía de manera clara del vulgarismo industrial y capitalista a la manera del *Arts & Crafts* (socializando las artes a su vez como veremos en el Varela diseñador), a la manera de Morris, generando una realidad fantástica, paralela, extemporánea pero irreal para el artista modernista. Los sogeados, entrelazos, los animales oníricos, las cruces patadas, la herencia del conocido como *Estilo Dragones*, el ascendente de la miniatura irlandesa aparecerían en el glosario de Varela como propulsor contradictorio del tardoromanticismo de Morris y Ruskin, de Crane u Owen Jones y de los experimentos ornamentales llevados a cabo en la Oxford Union mientras que de manera paralela seguiría a su vez esa otra línea opuesta a estas cuestiones y de sesgo más nacional. Como vemos de nuevo el artista nos mostraría su cara más desconcertante y paradójica pero también más enriquecedora y polifacética, una faceta de su personalidad que apoyada en esas sensibilidades literarias tan diversas que ayudó a ilustrar con sus dibujos en *Blanco y Negro*, le conferiría una singularidad a mi modo de ver más

interesante cuanto menos que la de otros ilustradores menos proclives a la variedad estilística o al estudio de distintas opciones plásticas.

Hemos de comentar también como esa citada producción heráldica que aparece en algunas obras de Varela, era una forma más por recuperar el pasado en clave básicamente decorativa, hija del renacer de las artes del libro que en Gran Bretaña a finales del siglo XIX propiciaría que muchos ilustradores intentaran sacar el máximo provecho ornamental al uso de lambrequines y blasones en la misma línea de la recuperación de los exlibris.

En gran parte de estas piezas neohistoricistas el artista a su vez mostraría no sólo su influjo literario o temático sino también formal, siendo en muchos casos buenos ejemplos de hasta qué punto influyeron en su obra artistas como Juan Gris, George Kars o Willi Geiger y por ende las revistas ilustradas alemanas y vienesas a través de su reinterpretación medievalista. Obras muchas de ellas realizadas bajo un sentido casi “expresionista” de la línea en los contornos y de la autarquía de la bidimensionalidad como en los casos de Franz von Stuck (1863-1928), Arnold Böcklin (1827-1901), Rudolf Wilke (1873-1908), Thomas Theodor Heine (1867-1948) así como evidentemente de *Jugend* y *Simplicissimus*. Un estilo que en Cataluña tendría como buenos intérpretes a Xavier Gosé (1876-1915), Ramón Pichot (1871-1925) o Ricard Opisso (1880-1966) y en Madrid entre otros a Juan Gris y al propio Eulogio Varela.

Me gustaría recoger las reflexiones de Lily Litvak²⁹⁵ sobre la comentada vertiente modernista, épica y nacional contraria al gusto anglófilo, puesto que como hijo de su época nuestro artista estaría influido como vimos de manera irremediable por ella. Siguiendo las observaciones de la autora este tipo de movimientos tendrían su origen a mitad de siglo en toda Europa a causa de ese debate tardoromántico que se instalaría en el viejo continente acerca de las primacías de unas culturas con respecto a otras, unido a una crisis de fin de siglo que como base argumental pondría sobre la mesa el ocaso de un modelo cultural hegemónico para toda Europa como había sido el clásico. Esta polémica heredera por un lado del Romanticismo nacionalista del primer cuarto del siglo XIX (y que también tuvo reflejo por ejemplo en el caso de la arquitectura donde se conocería una fiebre por inventar nuevos órdenes alternativos a los clásicos, con un toque particular según la zona) continuaría bien entrado el siglo XX auspiciada a su vez

²⁹⁵ Litvak, Lily, *España 1900...*, opus, cit, p.144, véase el apartado que dedica a esta cuestión.

por una serie de acontecimientos históricos que como entiende la autora marcarían este devenir, como la derrota francesa en 1870 contra Prusia, la de Italia en Adua de 1896 y especialmente para el caso que nos ocupa la de España en Ultramar en 1898. Si hacia 1870 el referente habían sido los modelos culturales nórdicos y sus maneras de crecer económicamente sería a partir de principios del siglo XX cuando se instalaría una nostalgia de lo clásico que conocería varios formatos; pero que a su vez seguían siendo herencia directa de aquella conciencia pan-latina nacida durante el Romanticismo por la cual se abogaba por una cohesión de rasgos comunes desde la Europa más mediterránea hasta Sudamérica.

Si profundizáramos más si cabe nos encontraríamos con que ese debate de culturas era al mismo tiempo un debate de primacía de razas, al hilo de las teorías *darwinianas*, que darían paso entre otras muchas cosas a teorías como las de Wagner y Gobineau, asentando las bases para la futura etapa totalitarista del siglo venidero y en su momento a una integración de la polémica entre norte y sur dentro de territorios morales e incluso religiosos.

En el caso español como valora Litvak los efluvios del desastre del 98 unido a cierta atracción por nuestro país vecino Francia de algunos intelectuales y políticos como Emilio Castelar y Cánovas del Castillo, favorecería a su vez una reivindicación de la raza latina o pan-latinismo que en literatura seguirían entre otros Emilia Pardo Bazán, Menéndez Pelayo, Joaquín Costa o Miguel de Unamuno, en el caso de este último como azote de los excesos cosmopolitas y europeístas lo que le conduciría a aseverar que la búsqueda había de ser siempre sobre nuestra tradición llegando incluso a indagar en las “masas rurales” en busca de la esencia cierta de nuestra raza.

Sin duda la derrota en Cuba y Filipinas sería a su vez una derrota de las naciones latinas y católicas pero también un acicate para que otros países como Italia y Francia iniciaran también un resurgir contra el nuevo “bárbaro” norteamericano, hijo del modelo cultural causante de todos los males de la Europa del Sur como era Gran Bretaña.

Así pues en España en el momento en que Varela ilustra algún texto de este tipo, la literatura como principal vocera conocería dos tendencias según la autora; una que desde un nacionalismo evidente planteaba el estudio de los hechos históricos como causa psicológica de nuestros males y otra más radical que apostaría por la regeneración absoluta que depurase el peso alemán y austríaco tan relevante hasta entonces. Un buen

ejemplo sería la famosa revista *Renacimiento Latino* fundada en 1905 y en la que posiblemente pudiera colaborar también Varela como ya hemos comentado.

Si atendemos a las palabras de Andrés Ovejero recogidas por la autora²⁹⁶ el arte nórdico “florece y seduce la sensibilidad enfermiza de las mujeres de blanca tez, cabellos blondos y pupilas azules que retrara el pincel de Dante Gabriel Rossetti”, siendo una estética seductora, sensual y sugerente “de las palabras musicales más que lógicas, pues así logra expresar mejor la esencia dinámica de su panteísmo que anega todo ser en la idea aniquiladora de Richter y en la nirvana de Schopenhauer”. Simbolismo y modernismo eran por lo tanto propios de la estética septentrional a la que fueron contrarios muchos pan-latinistas que auspiciarían otra de corte mediterránea y neoclásica. Teniendo esto en cuenta podemos insistir en la manera de proceder de nuestro artista anclada en la constante contradicción pues si buena parte de su producción osciló en torno a esa estética sensual y doliente nórdica hubo principalmente en los años 20 un seguimiento plástico de esa suerte de pan-latinismo, de inspiración *d’annunziana* en algún caso y que nos arrastra a la duda de si realmente Varela cambiaría de rumbo en aquella época o si simplemente esta tendencia fue un mero formalismo con respecto a la nueva política de la revista de Prensa Española a finales de la década del 20²⁹⁷.

Por otro lado aunque sin la relevancia que tendría su primera apuesta por el *revival* medieval en su producción también como señalamos tendría cabida la iconografía clásica (al hilo de esas reivindicaciones de una cultura mediterránea que hemos comentado), siendo esta una corriente que en aquellos momentos se generalizaría no sólo en *Blanco y Negro* sino también en otras publicaciones como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Alrededor del Mundo*, *Mundo Gráfico* o *La Unión Ilustrada* de Málaga por ejemplo. Además de en el mundo de la publicidad de productos de salud e higiene en marcas como Gal, Floralia, Myrurgia, etc. Como Varela otros “recuperadores” de lo clásico serían S.Bartolozzi, Penagos, Ribas, Juan José, Juan Basilio, K-Hito, José Loygorry, Suárez Couto, A.Ehrmann, José Zamora, Antequera Azpiri, Varela de Seijas o Dubón.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Mi opinión se acerca más a la segunda hipótesis puesto que todavía en aquellos momentos las típicas mujeres nórdicas y medievales del artista seguían irrumpiendo en sus obras como huellas indelebles de un pasado mejor.

Evidentemente la imagen de lo clásico calaría también en pintura, escultura, danza, artes decorativas²⁹⁸ e incluso en la escenografía teatral, el mejor caso sería el del *noucentisme*. En nuestro artista hallaremos buena parte de los motivos clásicos de este resurgir como los amorcillos en almanaques, series zodiacales o portadas así como figuras mitológicas y alegorías femeninas en las que se pueden atisbar rasgos de Victorias aladas a la vez que de las susodichas vírgenes o princesas prerrafaelitas. Con todo ello es lógico aceptar descripciones como la que Guillermo Solana realizaría al destacar al artista por sus “lánguidas figuras femeninas que ya vestidas como madonas o ángeles, como damas modernas o antiguas, son en el fondo siempre ninfas de las aguas y las flores. Siempre variedades de la “femme-fleur”cuyos largos cabellos y cintas ondulantes se prolongan en pámpanos y arabescos vegetales (a veces pueden sugerir serpientes y la doncella insinuarse terrible Medusa)”²⁹⁹

Selección de obras:

1. Ilustración para *ABC*, sin datar, tinta sobre cartulina, 26,9 x 19,8 x 13,9 x 13,9 cm. Ejemplo de ilustración de corte heráldico, con un lema en el que se puede leer *Consili-Nobilissime-Civitatis-Hispalensis*, y tres figuras que parecen la de un monarca flanqueado a la derecha por el Papa y a la izquierda por otra figura a modo de apóstol. Se aprecia un cierto sentido decorativo en la línea de los códices medievales.
2. Emblemas para Prensa Española y escudo nacional, sin datar, tinta y gouache sobre papel, 27 x 38,7 x 22,7 x 34,7 cm. En la línea de esa corriente decorativa afanada en recuperar el gusto heráldico.
3. Dibujo ilustrativo heráldico, sin datar, tinta sobre cartulina, 32 x 20,4 x 21,8 x 19,4 cm. Blasón similar al escudo de alguna comunidad, el murciélago podría ser una pista o referencia a Valencia.
4. Ilustración para *Blanco y Negro*, *Vaso etrusco del Museo Vaticano*, nº 440, 7 de octubre de 1899, tinta y gouache sobre cartulina, 31 x 29 cm. Motivo de la Antigüedad.
5. Ilustración para texto de Luís Royo Villanova *La flor de lis 2*, *Blanco y Negro*, nº 452, 30 de diciembre de 1899, tinta y gouache sobre cartulina, 42,2 x 30 x 34,1 x 22,2 cm. Dentro de una suerte de portaestandarte medieval que recuerda a las formas del Gótico flamígero y a la ilustración y decoración inglesa introduce el artista una escena de sesgo medieval donde son protagonistas un caballero y una especie de virgen. El tono y la inspiración recuerdan a los ilustradores

²⁹⁸ Ramos, Frendo, Eva M^a, “Iconos del mundo clásico...”, opus cit, p. 426.

²⁹⁹ Solana, Guillermo, “Eulogio Varela. José Carlos Brasas Egido”, en *El Cultural*, nº 220, 19 de enero de 1996.

- ingleses y germanos con ese castillo al fondo que bien pudiera aparecer en alguna obra de Franz Stassen por ejemplo.
6. Ilustración y orla para texto de Víctor Balaguer *La leyenda de la cuesta roja 1, Blanco y Negro*, nº 505, 5 de enero de 1901, tinta y gouche sobre cartón, 43,3 x 32,8 x 36,9 x 24,4 cm. De un estilo lineal muy cercano de nuevo a la sensibilidad germana y anglosajona con una evidente anulación de perspectivas. También recuerda en parte al prerrafaelismo catalán a la vez que destaca su sentido arqueológico en el detalle de vestimentas y mobiliario.
 7. Ilustración y orla para texto de Víctor Balaguer *La leyenda de la cuesta roja 2, Blanco y Negro*, nº 505, 5 de enero de 1901, tinta y gouache sobre cartón, 42,8 x 32,6 x 36,4 x 23,6 cm. En esta ocasión se utiliza las típicas cintas negras de tinta y de gran dinamismo dentro de una escena que a través de superponer áreas y planos nos remite a la pareja del fondo. Si cabe la reinterpretación del grabado japonés y sus coordenadas es más que evidente en esta obra.
 8. Ilustración para texto de José de Roure *El misterio, Blanco y Negro*, nº 534, 27 de julio de 1901, gouache sobre cartón, 36,8 x 27 x 36,8 x 17 cm. Obra realizada dentro de esa técnica más “pictórica” como es la del gouache íntegramente, esto le confiere un mayor verismo en el detalle. En la imagen aparece un escultor que talla un sepulcro real siendo casi una traslación de ciertas leyennº das wagnerinas al contexto nacional.
 9. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 575, 10 de mayo de 1902, tinta, acuarela y gouache sobre papel, 45,3 x 32,5 cm. Obra de tono colorista en la que el autor incluso recupera el uso de plateados y dorados para enfatizar el valor decorativo. Se aprecia un alto valor lineal remarcado por las figuras de perfil y la planitud con una línea de horizonte elevada y el dinamismo en la composición en forma de x, de derecha a izquierda con los caballeros y el caballo y al revés a través de la lanza y las piernas de uno de esos caballeros del Medievo.
 10. Ilustración para texto de G.Martínez Sierra *Don de lágrimas 1, Blanco y Negro*, nº 584, 12 de julio de 1902, tinta sobre papel, 34,1 x 23,9 x 23,5 x 15,5 cm. Escena real de contexto medieval representada a través de un uso de la línea más fino y abigarrado.
 11. Ilustración para texto de G.Martínez Sierra *Don de lágrimas 2, Blanco y Negro*, nº 584, 12 de julio de 1902, tinta sobre papel, 47,5 x 33,9 x 31,8 x 21,5 cm. Muy similar al primero de la serie a nivel compositivo y en estilo, mediante esa deuda del simbolismo prerrafaelita inglés, al medievalismo alemán de Stassen y al catalán.
 12. Ilustración y orla para texto de Ricardo Gil *Milagro 1, Blanco y Negro*, nº 588, 9 de agosto de 1902, tinta sobre papel, 34 x 23,8 x 23,3 x 15,3 cm. Obra de singular composición con un eje que divide el espacio en dos, una parte izquierda para ilustración y otra derecha para texto. En este caso la orla es una suerte de cenefa con dos letras capitales que en su disposición y construcción se asemejan a las de los códices miniados. El repertorio decorativo recuerda a los salterios o códices medievales, así como a los de ciertas revistas del norte europeo e incluso de la iconografía irlandesa.

13. Ilustración y orla para texto de Ricardo Gil *Milagro 2, Blanco y Negro*, nº 588, 9 de agosto de 1902, tinta sobre papel, 34 x 23,7 x 23,3 x 15,8 cm. Repite la disposición de su predecesora pero en este caso con numerosos motivos de lacerías y animalescos muy geométricos y laberínticos que de nuevo evocan el mundo de los salterios y las miniaturas medievales, mezclando las formas de latiguillo de las ramas con una suerte de animal fantástico que podría recurrir a cierta iconografía nórdica. También se recurre a cenefas y uan greca para la orla con una especie de formas circuales con ramas.
14. Ilustración para texto de Eduardo de Lustonó *¡Imposible! 2, Blanco y Negro*, nº 599, 25 de octubre de 1902, gouache y aguada sobre cartulina, 32,2 x 48,7 x 21,3 x 45,2 cm. En esta ocasión la escena es de interior y formato rectangular y equilibrado gracias al uso de perspectiva y grupos de figuras que llenan la estancia. En esta obra el artista recurre de nuevo a su faceta más pictórica, a través del uso de pinceladas cortas y golpes de luz conseguidos gracias al empaste con gouache de las vestimentas, todo en una contraposición de tonos y ambientes oscuros donde la ventana es el gran foco lumínico. De nuevo se aprecia un gusto arqueológico en el detallismo de ropajes y decoración de la estancia.
15. Ilustración y orla para texto de Enrique Sinkiewicz *En la cumbre del Olimpo 1, Blanco y Negro*, nº 621, 28 de marzo de 1903, tinta sobre papel, 47,2 x 30,5 x 34,8 x 23,3 cm. Buen ejemplo de historicismo inspirado en la iconografía mitológica clásica, donde las figuras en perfil clásico ofrecen un gran juego al estilo lineal de Varela que parece recordar de alguna manera el estilo de Flaxman o Fussli al modo de las vasijas griegas.
16. Ilustración y orla para texto de J.Catarineu *Amor sin celos, Blanco y Negro*, nº 623, 11 de abril de 1903, tinta sobre papel, 52,4 x 38,6 x 46,1 x 32,8 cm. El artista innova con un formato de l invertida que deja todo un espacio a la izquierda reservado para texto. Atrás queda el uso de la línea de trazo fino en favor de uan rotundidad cada vez mayor que queda inscrita dentro de la influencia germana de artistas como Heine. El aspecto un tanto tosco de algún modo nos remite también a la estética de los antiguos grabados.
17. Ilustración y orla para texto de Luís Cabello *La gran conquista de Oriente, Blanco y Negro*, nº 624, 18 de abril de 1903, tinta, lápiz azul y aguada sobre cartulina, 33,1 x 50 x 29,5 x 47,5 cm. En este caso no se conserva la orla que bien pudo realizarse por separado, además el artista introduce una composición de varias figuras distribuidas en ocho a la derecha, dos en el eje central y cuatro a la izquierda. Bajo las mismas coordenadas estilísticas que las anteriores piezas con una tendencia escenográfica teatral. Bañada en la típica poética medieval.
18. Ilustración y orla para texto de Luís Cabello *La gran conquista de Oriente 2, Blanco y Negro*, nº 624, 18 de abril de 1903, tinta sobre papel, 34 x 36,7 x 17,3 x 30 cm. Escena de galanteo medieval con toques cercanos a la obra del inglés Louis Rhead.
19. Ilustración para portada *Minerva, Blanco y Negro*, ca, julio 1904, nº 687, 7 de julio de 1904, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 38,9 x 45 x 32,3 cm. Inicio de

una serie de portadas de gusto clásico y mitológico, en este caso pudo servir para ilustrar algún número especial ya que en el reverso aparece la anotación de Huecoprinting. A nivel compositivo el autor recurre al formato de tondo central con la diosa Minerva símbolo de la sabiduría. Este recurso que enfatiza la geometrización es algo que Varela también utilizaría en algún exlibris como el de Gloria Varela. Los arabescos de las hojas insisten en el valor decorativo y ayudan al geometrismo haciendo juego con la falda y las plumas del casco de la diosa. En el reverso también aparece una inscripción a tinta en la que se fecha la obra el día 7 de julio lo que no correspondería con la fecha del número 687 que sería la del día 2, quizás esto se deba como dijimos a la posible utilización del dibujo en algún especial.

20. Ilustración para portada *Polimnia, Blanco y Negro*, ca, julio de 1904, nº 690, 23 de julio de 1904, tinta y aguada sobre cartón, 50 x 44 x 48, 3 x 33 cm. En la misma sintonía que la anterior, esta portada pudo ser sustituida por otra de Arijá con el tema de Santiago apóstol. Como en la anterior Varela utiliza una cenefa superior con el típico arabesco *Art Nouveau*, repite el tondo central para acoger a la figura de la musa de la poesía que aparece en actitud pensativa.
21. Ilustración para portada *Euterpe, Blanco y Negro*, ca, agosto de 1904, nº 692, 6 de agosto de 1904, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 50 x 36,2 x 48,2 x 33 cm. En esta ocasión tampoco fue publicada en su lugar se publicaría la portada de Arijá *Virgo*. De definición claramente *Art Nouveau*.
22. Ilustración para portada *Érato, Blanco y Negro*, ca, septiembre de 1904, nº 696, 3 de septiembre de 1904, tinta, gouache y aguada sobre cartulina, 50 x 36,7 x 48 x 33,2 cm. Alegoría mitológica de la musa de la poesía erótica, tampoco sería publicada, de gran sentido decorativo sobre todo en el fondo repleto de ramificaciones abstractas y simplificadas.
23. Ilustración para portada *Apolo, Blanco y Negro*, ca, octubre de 1904, nº 702, 15 de octubre de 1904, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 34,7 x 48,2 x 33,2 cm.
24. Ilustración para portada *Amor, Blanco y Negro*, ca, diciembre de 1904, nº 709, 3 de diciembre de 1902, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 32,5 x 36, 3 x 25 cm. Al parecer esta pieza fue reproducida en huecograbado para tapa decorativa, posiblemente como todas las anteriores de esta serie.
25. Ilustración y orla para texto *La princesa I, Blanco y Negro*, nº 723, 11 de marzo de 1905, tinta sobre cartulina, 50 x 30,5 x 36,2 x 24,2 cm. En esta ilustración el autor repite la disposición de viñeta superior y texto inferior, con una orla y un eje simétrico temático que en este caso es una espada que refuerza la simetría. La escena repite los códigos prerrafaelitas con un sentido muy narrativo como en casi todas las obras del autor.
26. Ilustración y orla para texto de Ricardo J.Catarineu *Valses, Blanco y Negro*, nº 755, 21 de octubre de 1905, tinta y aguada sobre cartulina, 32,5 x 25 x 23,3 x 15,2 cm.
27. Ilustración y orla para texto de Vicente Medina *Canción de paz, Blanco y Negro*, nº 758, 11 de noviembre de 1905, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 38,3 x 46,4 x 30,5 cm. Magnífico ejemplo de *revival* y de inspiración germana, la

- disposición de a cuatro espacios, dos para viñetas y dos para texto, recuerda a otra de sus obras titulada *Tristán e Iseulda*. Junto al abigarramiento y el poder de la línea en la definición volumétrica resulta llamativo el anacronismo con el que junta el detallismo de ropajes medievales con aquellos elementos de diseño modernista como es por ejemplo la jarra. La perceptiva tan sólo queda sugerida lo que genera algo de inestabilidad en la escena de la dama a la manera de los grabados antiguos, mientras que el San Jorge aparece brioso entre entrelazos de gran dinamismo y la sequedad de la línea.
28. Ilustración para texto *El dilema, Blanco y Negro*, n° 760, 25 de noviembre de 1905, concurso de cuentos, tinta y aguada sobre cartulina, 50,3 x 73,3 x 46,3 x 70 cm. Obra de sesgo absolutamente germano gracias al uso expresivo y de apariencia tosca de la línea de contornos, con trazos, entrecruzados, rallados y manchas de tinta planas que recuerdan la obra de Gris y por ende la de sus admirados ilustradores de *Jugend*. El mismo dibujo funciona de orla enmarcando todo el texto con un sentido muy agudo del *horror vacui*. En la imagen sólo aparece un detalle de la ilustración.
 29. Ilustración y orla para texto de Elías Ortiz de la Torre *Mi sueño familiar. De Verlaine, Blanco y Negro*, n° 763, 16 de diciembre de 1905, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 32,7 x 34,8 x 23 cm. Divagación medievalista con un evidente anacronismo en los detalles.
 30. Ilustración y orla para texto *Primer semestre, Blanco y Negro*, n° 766, 6 de enero de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 58,4 x 42,2 x 46,5 x 31,8 cm. Gran formato de portada para este calendario con los meses del año y los santorales. Utiliza el formato de portaestandarte muy común en su producción para mostrar un caballero medieval que en una pose forzada levanta el gran cartelón. El mástil del portaestandarte es el eje compositivo quedando a ambos lados dos telas enrolladas que acaban en punta como motivos de equilibrio. A la espalda de la figura queda un motivo heráldico, siendo el conjunto de nuevo un homenaje al medievalismo catalán, inglés y germano mediante los entramados, la sintetización lineal y el abigarramiento del espacio.
 31. Ilustración y orla para texto *Segundo semestre, Blanco y Negro*, n° 766, 6 de enero de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 58,6 x 42,3 x 46,5 x 32,2 cm.
 32. Ilustración *Escudo de armas S.M la Reina Victoria, Blanco y Negro*, n° 787, 2 de junio de 1906, tinta sobre papel, 32,1 x 22,1 x 27,3 x 20 cm. Ejemplo decorativo de motivo heráldico.
 33. Ilustración para texto de Campoamor *Humoradas, Blanco y Negro*, n° 806, 13 de octubre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 39,1 x 22 x 31,2 x 20,2 cm. El artista presenta una escena medieval que ocupa prácticamente toda la lámina a excepción del ángulo inferior derecho. Llama la atención el uso de los planos para crear profundidad y la verticalidad apoyada en el mástil y en un ave. Además la geometrización es evidente imitando el oleaje, lo que al mismo tiempo refuerza la planimetría. El esquema de bajel o navío es muy utilizado por Varela por ejemplo en otras ilustraciones como *El bajel del arte* o la citada *Tristán e Iseulda* que mostraré más adelante.

34. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 810, 10 de noviembre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 41 x 23 x 33,5 x 22,3 cm. Esta representación de una deidad helena o héroe, lleva ligada la reivindicación de la filosofía de la revista, valorando mediante la Victoria alada con la paleta de pintor, el triunfo del arte por encima de cualquier cosa. De composición muy efectista y teatral la pose de la figura es muy forzada con el escudo y la lanza que sirven de apoyo para ubicar la tipografía de la publicación. La impresión final fue a color.
35. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 813, 1 de diciembre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 39,5 x 26,3 x 38 x 26 cm. La impresión final sería como en la anterior a dos tintas, siendo una portada de enorme detalle en la figura del caballero, las cinchas del caballo, las riendas, las trenzas del animal y la armadura del caballero. Con un tono similar a los dibujos de Stassen o Read, vuelve al recurso del portaestandarte para localizar el título de la revista.
36. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 814, 8 de diciembre de 1906, tinta sobre cartulina, 47,7 x 28,1 x 40,3 x 27,6 cm. En la misma línea que la anterior el autor vuelca el sentido de la obra en la verticalidad y el perfil de la figura que se asemeja a un paje medieval.
37. Ilustración para texto *El guante*, *Blanco y Negro*, nº 711, 17 de diciembre de 1904, tinta y aguada sobre cartulina, 42,5 x 50,1 x 35 x 38,5 cm. La obra fue impresa a color ya que acompañaba a un texto galardonado en un concurso de cuentos. De nuevo el abigarramiento por el que el artista no permite ningún espacio libre de decoración es la nota común así como esa influencia nórdica cercana al mundo del exlibrismo en cuanto a ambientación y a nivel formal en el uso gradual de la línea para contornos y volúmenes.
38. Ilustración para texto de Pablo Cavestany *Madrigal*, *Blanco y Negro*, nº 928, 13 de febrero de 1909, tinta y aguada sobre cartulina, 51,1 x 33 x 49 x 32,2 cm. En esta ocasión el autor utiliza un formato de portada en el que la viñeta ocupa casi todo el espacio quedando una pequeña ventana inferior para el texto. La planitud es la nota común así como la integración de arquitectura y figuras, con un tono ecléctico que en ocasiones recupera también motivos tan identificables como los sosegados celtas. El modelo femenino nos remite a la iconografía victoriana prerrafaelita dentro de una escena de *revival* medieval.
39. Ilustración y orla para texto de Julio Hoyos *Pleitesía*, *Blanco y Negro*, nº 939, 1 de mayo de 1909, tinta sobre cartulina, 34,5 x 32,7 x 24,3 x 24,3 cm. La viñeta superior está enmarcada dentro de una orla de lacería medieval con un enjambre de ramas y tallos. En esta ocasión se denota un cierto sentido místico mezclado con la estética medieval de ayas, pajes y princesas. De nuevo el uso de la línea fina y la mancha de tinta plana recuerda a Louis Rhead o Franz Stasse.
40. Ilustración y orla para texto de Eduardo Marquina *Baladas españolas*. *Benjamín*, *Blanco y Negro*, nº 982, 26 de febrero de 1910, tinta y aguada sobre cartulina, 37,9 x 25,3 x 36,4 x 24,3 cm. La orla está compuesta por motivos naturales que siguiendo un proceso de geometrización dan paso a formas triangulares, circulares y cuadrangulares en sintonía con ciertos ilustradores del *Liberty Style*. En este ejemplo el desarrollo de la profundidad se vuelve especialmente radical.

- en la yuxtaposición de planos así como la planitud de la figura o la definición casi abstracta de los motivos de su vestimenta y cabello. Se trata de una de las piezas más radicales de Varela en su tendencia más sintética, lo que además solía venir acompañado de un aspecto de tosquedad en apariencia.
41. Ilustración y orla para texto de Francisco Villaespesa *Balada, Blanco y Negro*, nº 984, 12 de marzo de 1910, tinta sobre cartulina, 50,1 x 32,6 x 30,3 x 20,3 cm.
 42. Ilustración para texto de Julio Hoyos *Recuerdos, Blanco y Negro*, nº 998, 22 de junio de 1910, tinta sobre cartulina, 40,8 x 15,1 x 36,5 x 14,8 cm.
 43. Ilustración *De los tiempos lejanos. La caza del azor, Blanco y Negro*, nº 1.016, 30 de octubre de 1910, acuarela y gouache sobre papel, 41,3 x 27,8 cm. Con esta obra el artista gaditano daba inicio a una serie de imágenes edulcoradas y teatrales de la Edad Media a color siempre en unos tonos muy decorativos y brillantes que siguen bebiendo de Sala o Plá.
 44. Ilustración para texto de Narciso Alonso Cortés *Vencido, Blanco y Negro*, nº 1.018, 13 de noviembre de 1910, acuarela y gouache sobre papel, 42,2 x 27,7 cm. En este caso el autor incluye un texto que no es *collage* sino que está realizado por él mismo bajo los cánones caligráficos medievales. Los ocre, rojizos bermellones, naranjas y amarillos se imponen en una paleta decorativa así como la concatenación de planos marcados por la pareja, el árbol intermedio y el paisaje al fondo. El sentido bucólico, poético y romántico del Medievo se vuelve a imponer rotundamente.
 45. Ilustración para texto de Julio Hoyos *Por la gloria, Blanco y Negro*, nº 1.023, 18 de diciembre de 1910, acuarela y gouache sobre papel, 36,1 x 24,2 cm. El formato varía en esta ocasión al de una *t* invertida que habilita dos columnas de texto superiores. La paleta se aclara con esos tonos violáceos y azules, que rodean a la figura del caballero y su corcel, quien con su lanza marca el eje simétrico en una postura de perfil similar al de la obra de *La caza del azor*. La profundidad de nuevo la generan los elementos del paisaje como las montañas y las rocas.
 46. Ilustración *De los tiempos lejanos. La serenata del paje, Blanco y Negro*, nº 1.031, 12 de febrero de 1911, acuarela sobre papel, 29,9 x 20,1 cm. Muy en sintonía con las obras anteriores.
 47. Ilustración *De los tiempos lejanos. Jugando a los naipes, Blanco y Negro*, nº 1.039, 9 de abril de 1911, acuarela, gouache y grafito sobre cartulina, 34,8 x 24,2 cm. De gran arqueologicismo en los detalles de mobiliarios, paños, vestidos y arquitectura, Varela nos vuelve a mostrar una de esas escenas idealizadas de la Edad Media, en una composición de parecidas características a las comentadas pero que sin embargo en esta ocasión sí incluye el uso de líneas de fuga y perspectiva.
 48. Ilustración y orla para texto de Emilio Carrere *La alegre canción de ayer, Blanco y Negro*, nº 1.079, 31 de diciembre de 1911, tinta sobre cartulina, 37,2 x 25,3 x 30,3 x 20,2 cm. Imagen de gran simbolismo con ese doncel de ropas medievales en un caballo a corveta con alas que bien pudiera sugerir el triunfo del arte y la poesía. En el fondo utiliza de nuevo los recursos geométricos y en el

- grupo principal gracias a esa extraña pose del caballo un marcado sentido diagonal que le dota al conjunto de dinamismo.
49. Ilustración y orla para texto de Francisco Villaespesa *El héroe, Blanco y Negro*, nº 1.086, 3 de marzo de 1912, tinta sobre cartulina, 36,7 x 25,7 x 30,2 x 20,4 cm. A orla prácticamente ocupa toda la lámina excepto una pequeña ventana inferior para texto. El conjunto resulta de un grafismo impecable muy en la línea de sus primeros años donde el barroquismo es la nota común sin hueco para espacios vacíos. Hay un cierto toque espiritual en el caballo y en el caballero que parecen galopar sobre las nubes así como de nuevo un gusto muy detallista para la armadura y galas del caballero y su caballo. En este caso además podría haber una referencia al Cid, con lo que a través de modelos anglosajones el artista indaga en la tradición nacional. Es muy llamativo además y para concluir el recurso de las lanzas para generar sensación de profundidad.
 50. Dibujo ilustrativo para texto de Eduardo de Ory *Ojos azules, Blanco y Negro*, nº 1.096, 12 de mayo de 1912, tinta sobre cartulina, 37,6 x 26,7 x 30,3 x 20,2 cm.
 51. Ilustración para texto de Fernando Álvarez Guijarro *Romances de Garci-Vargas y Doña Clara Mendoza, Blanco y Negro*, nº 1.105, 14 de julio de 1912, 36,1 x 25,7 x 28,6 x 18,2 cm. En piezas como esta el artista comienza a integrar el gusto medievalista con la recuperación de nuestra épica y literatura tradicional.
 52. Ilustración para texto de Julio Hoyos *Eres así, Blanco y Negro*, nº 1.111, 25 de agosto de 1912, tinta sobre cartulina, 36 x 23,8 x 30,4 x 20,3 cm.
 53. Ilustración y orla para texto de Juan José Llovet *De destierro, Blanco y Negro*, nº 1.120, 27 de octubre de 1912, tinta sobre cartulina, 35,9 x 25,7 x 30,5 x 20,3 cm. Buen ejemplo de historicismo patriótico recurriendo a la figura del Cid.
 54. Ilustración y orla para texto de Juan José Llovet *Carmen, Blanco y Negro*, nº 1.127, 15 de diciembre de 1912, tinta sobre cartulina, 36 x 25,1 x 30,5 x 21 cm. Otro buen ejemplo de exaltación nacional a través de la historia y la tradición..
 55. Ilustración y orla para texto de Pedro Luís de Elola *Los dos hermanos leyenda toledana 1, Blanco y Negro*, nº 1.135, 16 de febrero de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 47,8 x 31,5 x 36,2 x 24,3 cm. Otro ejemplo de leyenda nacional o de tradición nacional donde al margen de las referencias estilísticas consabidas destaca el uso de una cenefa lateral decorativa con espirales a modo de orla que da paso a una viñeta central.
 56. Ilustración y orla para texto *Los dos hermanos leyenda toledana 2, Blanco y Negro*, nº 1.135, 16 de febrero de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 47,8x 31,5 x 36,3 x 24,3 cm.
 57. Ilustración para texto de Arturo Pérez Roca *Ideales eternos 1, Blanco y Negro*, nº 1.138, 9 de marzo de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 40,6 x 30,8 x 10 x 24,3/10 x 24,3 cm.
 58. Ilustración para texto de Rafael Torromé *Los granos de arena, Blanco y Negro*, nº 1.143, 13 de abril de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 40 x 36,9 x 25,8 x 24,3 cm. Un magnífico ejemplo no sólo de temática historicista sino también del gusto por el sintetismo gráfico casi abstracto con el que coqueteaba Varela. Gracias a ese geometrismo de la enorme pompa de agua del primer plano y el

- gusto por los contrastes de zonas resueltas linealmente y otras a través de las manchas planas de tinta.
59. Ilustración para texto de Rafael Torromé *La ira que pasa...*, *Blanco y Negro*, nº 1.146, 4 de mayo de 1913, tinta sobre cartulina, 46,3 x 34,4 x 36,2 x 25,2 cm.
 60. Ilustración para texto de José María Platero *Romancero de amor y caballería*, *Blanco y Negro*, nº 1.147, 11 de mayo de 1913, tinta sobre cartulina, 46,2 x 34,5 x 36,3 x 24,4 cm.
 61. Ilustración para texto de Arturo Pérez Roca *Del destierro de los corazones I*, *Blanco y Negro*, nº 1.148, 18 de mayo de 1913, tinta sobre cartulina, 46,5 x 34,4 x 36,3 x 25 cm. En este ejemplo es destacable el homenaje del artista a la iconografía nórdica bajo el denominado estilo dragones que aparece en la cenefa inferior.
 62. Ilustración y orla para texto de José de Lucas Acevedo *Oíd señora*, *Blanco y Negro*, nº 1.157, 20 de julio de 1913, tinta sobre cartulina, 38,6 x 27,8 x 36,2 x 24,2 cm.
 63. Ilustración para texto de Ramón de Godoy *El dragón encantado*, *Blanco y Negro*, nº 1.160, 10 de agosto de 1913, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 44,3 x 34 x 36,6 x 25,6 cm.
 64. Ilustración para texto de Vicente Díez de Tejada *Siempre niño I*, *Blanco y Negro*, nº 1.171, 26 de octubre de 1913, tinta sobre cartulina, 38,3 x 23,4 x 33,6 x 16,3 cm. Simbolismo, tetralidad y medievalismo de nuevo en esta pieza.
 65. Ilustración para texto *Siempre niño 2*, *Blanco y Negro*, nº 1.171, 26 de octubre de 1913, tinta y aguada sobre cartulina, 44,2 x 23,3 x 32,3 x 16,3 cm. Las referencias a la iconografía nórdica e incluso vikinga son cada vez más intensas.
 66. Ilustración y orla para texto de Emilio Bobadilla *El vencimiento de Don Quijote*, *Blanco y Negro*, nº 1.193, 29 de marzo de 1914, tinta sobre cartulina, 40,5 x 30,8 x 36,1 x 24,2 cm. Obra cercana a ese homenaje a la tradición nacional a través de un icono como el Quijote.
 67. Ilustración para texto de Manuel Fernández de la Fuente *Trova*, *Blanco y Negro*, nº 1.197, 26 de abril de 1914, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 40,6 x 32,1 x 36,3 x 25 cm.
 68. Ilustración y orla para texto de Manuel de Sandoval *El Escorial*, *Blanco y Negro*, nº 1.229, 6 de diciembre de 1914, tinta sobre papel, 47,5 x 33,9 x 42,3 x 28,2 cm. De nuevo alegato histórico patrio.
 69. Ilustración para texto *Romances castellanos...hallóla lavando, en la fuente fría, ¿Qué haces ahí; moza, o hija de judía?*, *Blanco y Negro*, nº 1.235, 17 de enero de 1915, tinta y aguada sobre cartulina, 36,9 x 25,2 x 31,9 x 21,6 cm. Recuperación de un poema tradicional en concreto según la anotación que aparece con la obra sería el Romance de Don Bueso, obra procedente del bable no escrito sino oral. Buen ejemplo de esa indagación en la base tradicional de nuestra cultura en contra de los excesos germanófilos.
 70. Ilustración para sección *Romances castellanos*, *Blanco y Negro*, nº 1.237, 29 de enero de 1915, tinta y aguada sobre cartulina, 36,8 x 25,3 x 30,7 x 20,6 cm. En

- la misma línea que la anterior, incluyendo texto del romance de mano del propio Varela bajo caligrafía antigua que alude a la figura de Don Pedro.
71. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.262, 25 de julio de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 36,7 x 51 x 38,4 x 27,3 cm. Portada que bien pudiera ser también a la tradición cultural y religiosa de Santiago Apóstol, como se puede apreciar el estilo es cada vez más sintético tanto de la orla enmarcadora como de los volúmenes del santo y del caballo.
 72. Ilustración para texto de Joaquín Dicenta hijo *La felicidad pasa*, *Blanco y Negro*, nº 1.270, 19 de septiembre de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 50,5 x 37 x 35,6 x 23,6 cm.
 73. Ilustración y orla para imágenes y texto de Francisco Villaespesa *Ciudades españolas Toledo, Salamanca, Burgos*, *Blanco y Negro*, nº 1.283, 19 de diciembre de 1915, tinta sobre papel, 47,6 x 34 x 35 x 22,5 cm. Ilustración integrada dentro de esa nostalgia patriótica, en esta ocasión aludiendo a ciudades insignes. Además como refuerzo incluye en la parte superior el escudo de la ciudad imperial que vertebra a su vez la lámina.
 74. Ilustración y orla para texto de Francisco Villaespesa *Paisajes españoles*, *Blanco y Negro*, nº 1.285, 2 de enero de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,3 x 34,5 x 35,5 x 23,5 cm. Obra muy en la línea patriótica y nacional de la anterior, incluso a través del juego heráldico.
 75. Ilustración para texto de José Rincón Lazcano *Eras ayer nieve*, *Blanco y Negro*, nº 1.308, 11 de junio de 1916, tinta sobre papel, 47,3 x 34,5 x 36,3 x 24,2 cm. Estupenda obra de sesgo medieval, cada vez más cercana a los modelos gráficos germanos de inspiración japonesa y postromántica a nivel temático. Repite el modelo compositivo en diagonal reforzando el dinamismo de la escena entre caballero y dama meliflua medieval. El trazo y los entramados recuerdan a los exlibristas ingleses y alemanes, dentro de un paisaje con un toque onírico que rima con el de las dos figuras que en conjunto parecen evocar una realidad paralela, lejos de la inmediata e insatisfactoria.
 76. Ilustración y orla para texto de Emilio Segoviano *Ausencia*, *Blanco y Negro*, nº 1.318, 20 de agosto de 1916, tinta y aguada sobre papel, 47,6 x 34,7 x 36,3 x 24,2 cm. Romanticismo medieval en la figura de un poeta enamorado de aire trovadoresco.
 77. Ilustración y orla para texto de G. González de Zavala *Liza galante*, *Blanco y Negro*, nº 1.353, 22 de abril de 1917, tinta sobre papel, 47,9 x 34,5 x 36,4 x 24,2 cm. Exceso de barroquismo y tetralidad en esta pieza que se compone con una viñeta superior en la que se inscribe el caballero montado en el caballo en pose de corveta dentro de una circunferencia. El resto de la orla vegetal es de enorme dinamismo enmarcando el texto y el título que en la impresión final aparecería en letra gótica minúscula. El conjunto es una clara alusión a la ilustración germana e inglesa con menos disparidad en el grosor de trazos.
 78. Ilustración para texto de A. Vázquez de Sola *Lo imposible*, *Blanco y Negro*, nº 1.368, 5 de agosto de 1917, tinta y aguada sobre papel, 48 x 34,7 x 27,7 x 24,2 cm. Uno de los mejores ejemplos de esa asunción por parte de Varela de los

nuevos modelos gráficos germanos y nórdicos a través de la obra del joven Juan Gris. En este caso el uso de la línea y la mancha negra de tinta es utilizada casi desde la expresión de trazo. Conjugado con una evidente rotundidad de los volúmenes y un repetido gusto por el abigarramiento, junto a ello los motivos ornamentales de las esquinas inferiores de nuevo recuerdan a la iconografía fantástica y animalesca nórdica y vikinga.

79. Ilustración para texto de Joaquín Dicenta hijo *Canto a Castilla*, *Blanco y Negro*, nº 1.376, 30 de septiembre de 1917, tinta sobre papel, 48 x 34,8 x 36,3 x 24,3 cm. En la línea de ese modernismo nacional o ensalzamiento patrio que Varela alternaría aún con su gusto por la estética del Norte de Europa.
80. Ilustración para texto de Narciso Alonso Cortés *A Don Quijote en la aventura del barco encantado*, *Blanco y Negro*, nº 1.396, 17 de febrero de 1918, tinta sobre papel, 47,6 x 34,5 x 36 x 24,4 cm. Obra dentro de ese modernismo patriótico que durante este año se agudizaría en muchas de las ilustraciones del artista.
81. Ilustración para texto de Narciso Díaz Escobar *Una vieja iglesia*, *Blanco y Negro*, nº 1.408, 12 de mayo de 1918, tinta sobre papel, 47,7 x 34,5 x 30,3 x 20,3 cm. Evidente pieza de relación entre el estilo Gótico a nivel decorativo y la moda neohistoricista.
82. Ilustración y orla para texto de Marciano Zurita *Las mansiones de la raza, el Alcázar 1*, *Blanco y Negro*, nº 1.442, 5 de enero de 1919, tinta sobre papel, 48 x 34,5 x 31,8 x 22 cm. Con esta obra se inicia una serie titulada *Las mansiones de la raza* cuyo título dejaba bien claro ya los motivos a tratar al igual que otra serie del mismo autor llamada *Del noble solar hispano*. Muchos de los textos de Zurita se dirigían así a enaltecer la gloria patria no sólo de lugares y joyas arquitectónicas sino también de personalidades artísticas y literarias que solían ir acompañadas de orlas de Varela. En esta ocasión se centraría básicamente en un recorrido por edificios insignes de nuestra tradición como manera a la vez de enarbolar el orgullo de nuestra raza muy al hilo de ese sentimiento comentado por toda Europa contra lo nórdico que encontraría buen cobijo en autores como Marciano Zurita y en publicaciones como la que nos ocupa. Todas estas piezas se conforman de una viñeta superior donde se ilustra el edificio de turno y una orla enmarcativa abierta inferiormente que sigue las coordenadas linealistas ya comentadas.
83. Ilustración y orla para texto de Marciano Zurita *Las mansiones de la raza, el Alcázar de Segovia 1*, *Blanco y Negro*, nº 1.443, 12 de enero de 1919, tinta sobre papel, 48 x 34,7 x 32 x 22,1 cm.
84. Ilustración para texto de Marciano Zurita *Las mansiones de la raza, el Alcázar de Toledo 1*, *Blanco y Negro*, nº 1.446, 2 de febrero de 1919, tinta sobre papel.
85. Ilustración para texto de Marciano Zurita *Las mansiones de la raza, el castillo de Burgos 1*, *Blanco y Negro*, nº 1.455, 6 de abril de 1919, tinta sobre papel, 47,7 x 34,1 x 31,7 x 22,1 cm. En esta ocasión incluye un escudo heráldico.

86. Ilustración para texto de Marciano Zurita *Las mansiones de la raza, Manzanares El Real I, Blanco y Negro*, nº 1.465, 15 de junio de 1919, tinta sobre papel, 47,9 x 34,5 x 31,7 x 22 cm.
87. Ilustración, letra capital y orla para texto de Marciano Zurita *Las mansiones de la raza, el Archivo de Simancas I, Blanco y Negro*, nº 1.476, 31 de agosto de 1919, tinta sobre papel, 48 x 34,9 x 31,7 x 22 cm.
88. Ilustración para texto de Marciano Zurita *Las mansiones de la raza, el castillo de Alba de Tormes I, Blanco y Negro*, nº 1.498, 1 de febrero de 1920, tinta sobre papel, 47,7 x 34,5 x 31,8 x 22 cm.
89. Ilustración para texto de Rubryk *Posturas y símbolo de las figuras en los escudos 2, Blanco y Negro*, nº 1.503, 7 de marzo de 1920, tinta sobre papel, 10,5 x 24,3 x 5 x 11,1 cm. Recreación heráldica.
90. Ilustración para texto de M.R Blanco-Belmonte *Por muy noble y muy leal I, Blanco y Negro*, nº 1.604, 12 de febrero de 1922, gouache sobre papel, 49,3 x 32,2 x 31,6 x 21,8 cm.
91. Ilustración para texto de Sofía Casanova *Salutación, Blanco y Negro*, nº 1.656, 11 de febrero de 1923, tinta sobre papel, 34 x 26,3 x 26,4 x 18, 4 cm.
92. Ilustración para texto de Marciano Zurita *Romance del gran amor, Blanco y Negro*, nº 1.739, 14 de septiembre de 1924, tinta y gouache sobre papel, 47,4 x 34,8 x 35,3 x 24, 2 cm.
93. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.758, 25 de enero de 1925, acuarela sobre papel, 46 x 34,7 x 41,2 x 30,3 cm. Imagen casi paródica del *revival* medieval, que sería reutilizada en 1956, un año después del fallecimiento de Varela, para ilustrar el texto “Eulogio Varela, el poeta de la técnica pictórica” de Rodríguez de León.
94. Dibujo heráldico para la sección *Gran Mundo, Blanco y Negro*, texto de Teresa Roca de Togores, 1.777, 7 de junio de 1925, tinta sobre papel, 35 x 24 x 26,1 x 18,5 cm.
95. Ilustración para texto *Historia de los meses, marzo, Blanco y Negro*, nº 1.859, 2 de enero de 1927, tinta sobre papel, 17,2 x 12,2 x 16 x 5,8 cm. *Revival* clásico bajo su estilo lineal casi abstracto por su sencillez.
96. Ilustración para texto *Historia de los meses, Juno, Blanco y Negro*, nº 1.859, 2 de enero de 1927, tinta sobre papel, 17,3 x 12,1 x 11,3 x 8,1 cm.
97. Ilustración para texto *Historia de los meses, Julio, Blanco y Negro*, nº 1.859, 2 de enero de 1927, tinta sobre papel, 17,2 x 11,9 x 15,8 x 6,2 cm.
98. Dibujo heráldico y caligrafía para portada *Plaza de España I, Blanco y Negro*, nº 1.981, 5 de mayo de 1929, tinta sobre papel, 24 x 14,2 x 18,2 x 8,2 cm. En la obra final impresa no aparecería este escudo sino otro con la inscripción NO-DO.

6.2.5 LO WAGNERIANO. ALUSIÓN AL CONTEXTO SIMBOLISTA Y WAGNERIANO EN LITERATURA, MÚSICA Y PINTURA.

*Sólo la exigencia verdadera
promueve la creación
pero en nuestro presente esta
se presenta sólo en el sentido
más estúpido de los utilitarismos.*

Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*. 1849.

Asociado a una buena parte del ideario y mitología de la moda *wagneriana* nos encontramos un universo de referencias estéticas, simbolistas y filosóficas que indudablemente marcarían la producción de muchos artistas desde mitad del siglo XIX en adelante. De esa manera podríamos entender que hasta cierto punto resulta muy complicado desligar lo que significó el simbolismo desde su profunda e inherente complejidad en Occidente de lo que sería la fiebre *wagneriana* habida cuenta incluso y como hemos venido matizando del hecho de compartir una serie de propuestas estéticas y una mitología en la que el *revival*, lo mágico, el poder del arte y sus nuevas figuras de manera común apostaban por una ruptura absoluta con los modelos establecidos hasta entonces en toda Europa.

Toda la temática asida a la obra de Richard Wagner, sus leyendas, sus influjos teóricos centrados en la obra de arte total (unión de las artes en pro de un beneficio común), su ligazón con la política e ideas de Marx, Lasalle, Krauss o Hegel así como su misma contradicción entre lo popular y la exaltación de lo monárquico de muchas de sus obras al señalar subrepticamente el hecho de que “no es más que sobre la base de una verdadera moralidad donde puede crecer y prosperar un nuevo arte”; son las que aparecen voluntariamente o no en aquellos artistas, escritores o músicos que siguieron su estela, más allá del mero modismo.

A grandes rasgos la estética de Wagner que luego veremos más en profundidad apostaría por lo colectivo siendo en esencia contraria a cualquier atisbo de individualismo egoísta como por otra parte suponían por ejemplo muchas de las teorías de Ruskin, con lo que ya de partida nos hallamos ante otro dilema y contradicción que sin embargo conviviría plácidamente en la obra de nuestro artista, al menos en apariencia.

Profundizando un poco más en el asunto me gustaría trazar un breve ideario estético del contexto bajo el cual artistas en España como Rubén Darío, Rogelio de Egusquiza o el mismo Varela serían portavoces de esta estética, mientras sobre sus mismas obras actuaba una trama ideológica de la que eran conscientes y una nueva manera de entender el hecho artístico que recogía fuentes diversas.

Para afrontar el contexto e ideario estético del *wagnerianismo* podríamos partir de Hegel como elemento cercano a Wagner y decir que bajo su punto de vista el arte suponía un desdoblamiento del yo para entender la realidad, duplicando el artista su existencia desde su espíritu, duplicaba a la par su interior y el exterior en un “objeto en el que reconoce su propio sí mismo”, ese objeto o forma sería por tanto la idea de lo bello, aunando concepto (la belleza en sí) y realidad, por lo que la idea era para él fruto de un proceso como el arte.³⁰⁰ A partir de esa idea del arte tan pragmática, entendida como búsqueda práctica de la belleza a lo largo del XIX comenzaron a surgir una serie de estéticas pos-hegelianas que concluirían en Wagner y el modernismo, donde lo feo o lo oscuro (lo particular y excepcional) llegaría a ocupar un papel relevante a pesar de que la belleza seguiría siendo el eje artístico esencial.

Así para Federico Vercellone la decadencia decimonónica sería “el ulterior desarrollo de una perspectiva histórica del arte” y por otro la “reaparición de lo feo y lo cómico”, de lo que darían testimonio autores como C. Hermann Weisse, Arnold Ruge o Karl Rosenkranz. Para estos el concepto de belleza descendió desde su atalaya metafísica para reunirse con lo cómico y lo grotesco, valor este último muy en boga en el simbolismo y en autores como Schleiermaier, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche. Sin embargo después de un transitorio eclipse de la idea de belleza, esta sería prontamente recuperada por otros autores que influirían decisivamente en el

³⁰⁰ Para parte de la estética del siglo XIX he partido de la obra de Federico Vercellone, *Estética del siglo XIX*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2004.

modernismo y simbolismo decadente, como los nombrados John Ruskin (1819-1900) o William Morris (1834-1896). Desde Lessing y Schelegel lo feo como señala Vercellone, fue valorado como arte temporal y la belleza por primera vez entendida no sólo como propia de la naturaleza sino también como fruto de las mismas actividades del hombre, como producto en definitiva del artificio.

Por ejemplo para Weisse la belleza aspiraba a la verdad pero a la vez aceptaba la existencia de otra belleza inmediata que podía trocarse en lo feo y grotesco, en deformación de lo ideal. Rosenkranz en su *Estética de lo feo* de 1853, lanzaba frases como “el infierno no sólo es ético y religioso, es también infierno estético”, es decir el *ethos* se divorciaba del arte, como Hegel había anticipado ya en el caso del arte del cristianismo con respecto al arte clásico. En otros como Vischer por ejemplo lo feo nacía como tentación de lo sublime por ceder al caos, pervirtiendo la forma, haciendo de la belleza algo cíclico que desaparece para volver a aparecer, como a la postre sucedería a finales de siglo.

Además estéticamente a lo largo de mitad del XIX, la experiencia artística y su carácter metafísico empezarían a decaer como en Scheleiermacher que consideraba el arte común a todos los hombres, democratizando la idea del mismo, reduciéndolo a mera expresión del estado de ánimo, por lo que la disolución de la obra de arte en el poder imparable de la artisticidad se debía a la subjetividad cada vez más imperante, con lo que la noción de arte como algo compacto desaparecía. En la misma línea se mostró Schopenhauer que incluso recuperaba la visión platónica de un mundo ideal y otro de las formas así como la figura del genio capaz de abstraerse de la realidad en la contemplación.

Con todo ello el arte en este siglo se entendería a partir de una nueva relación entre este y el conocimiento y no tanto a raíz del tópico de la autonomía del arte, donde mientras que la música sería la excepción pues llegaba más allá de la forma misma, la arquitectura sería el grado más bajo de la objetivación universal por su utilidad, la escultura atañería a la belleza dentro de lo objetivo y a la gracia y tan sólo la pintura lo hacía al espíritu del que “es competencia propia”. Kierkegaard por ejemplo ya advertía que la experiencia estética a diferencia de la ética, es fugaz lo que degenera con frecuencia en melancolía y desesperación³⁰¹ esto además significaba una pulsión erótica

³⁰¹ Ibidem, donde se cita la obra de Kierkegaard, S, *Diario de un seductor*.

que chocaba con el vacío interior del esteta, algo con lo que Nietzsche sin embargo no estaba de acuerdo ya que en su opinión el arte sólo era entendible en conexión directa con la vida, lo que trascendería además a lo metafísico.

El arte era una deriva de la vida trágica, a camino entre lo contemplativo y lo metafísico por lo que la verdad y la apariencia a la fuerza resultaban ser dos términos complementarios que existían uno gracias al otro. Pues el arte genera mentira, artificio, como la religión o la ciencia, que le otorgan al hombre un poder y un placer fugaz³⁰² pero que al mismo tiempo correlata a la vida pues es metafísico, no tiene lindes y la justifica, a la par que por ser subjetivo acaba por diluirse en diferentes visiones del mundo por lo que el arte y la religión pierden conectividad, antecediendo las ideas de Ruskin y Morris según Vercellone.

Ruskin en *Pintores modernos* (1843-1900), *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y *Las Piedras de Venecia* (1851-56), recuperaba la idea de lo bello como sustancial al hombre, siendo autónomo sólo en parte y buscador de una belleza dual (típica y vital, forma y expresión). Esa belleza a diferencia de lo pintoresco, provenía de Dios, por lo que retornaba a ese anhelado como vimos modelo medieval donde toda la obra humana era reflejo divino, algo que en lo que nos atañe se puede apreciar bien en Varela, Arija, Riquer o Triadó.

Morris a su vez recuperaba también esa idea del trabajo artesanal y medieval en la línea del Socialismo que él vincula al arte a partir del círculo prerrafaelita que formaría junto a Ford Madox Brown, Rossetti, Philipp Webb y Burne-Jones. Aquí la apariencia era similar a la de Ruskin pero la esencia no, ya que lo que se pretendía no era sino volver a una belleza inmaculada, no comercializable, pues era la única manera de fusionar arte y vida. La solidaridad y la integración del individuo en la sociedad eran básicas, idealizando el modelo de comunidad medieval como defendería en *Arte, Bienestar y riqueza* de 1883, donde lo urbano según él había desbancado lo individual, lo que restaba belleza al arte popular pues no resulta agradable de realizar y sólo podía propiciar fealdad. El trabajo y el arte deberían ser agradables, debían recuperar el placer de su ejecución, sin jerarquías. Sería pues esta la línea de partida del fervor individualista que desembocaría en el simbolismo pues las teorías de Morris regresaban al individuo en pro de la sociedad, a la belleza artesanal para el pueblo, como forma

³⁰² Ibidem, citando a Nietzsche, Friedrich, *La voluntad del poderío*.

pedagógica, lo que comportaba a su vez un ápice religioso para Ruskin (también por lo visto para Alexandre de Riquer o Varela) y para Morris un valor social y laico que el simbolismo tan sólo recuperaría a nivel individual.

Uno de los puntos estéticos de partida en nuestro artista estaría así pues definido, el regreso a la belleza esteticista desde la intención de Morris y no tanto desde su contenido, al menos no se conocen vinculaciones con el socialismo de Varela aunque no son descartables debido a su amistad con Gris (de por sí resulta además dudoso habida cuenta del carácter de Prensa Española que ya hemos visto) y desde Ruskin en lo que concierne a lo artesanal y místico. Pero al mismo tiempo Varela como otros muchos no dejaba de ser hijo de su tiempo, afín a una modernidad que a través de lo que se teorizaba en Gran Bretaña redefinieron los franceses como valor estético de la mano de Hugo y Baudelaire.

La unión entre arte y filosofía como planteaba Vercellone llegaría hasta alcanzar la valoración de lo feo, como sinónimo de moderno, o por lo menos la belleza no como algo constreñido a unas normas concretas e inmutables. Junto a ello como en el Romanticismo, el simbolismo rehizo la noción de una mitología nueva, que como en Wagner recuperaría la tradición bárbara y aclásica. Lo moderno se recomponía así a través de una síntesis entre lo sublime y lo degradado, tan del gusto *baudeleriano* durante el simbolismo, siendo esta una circunstancia ya anticipada en el modernismo aunque en este dentro de una matización más suave, más idílica como nos demuestra nuestro artista. Esa tensión irresoluta entre *spleen* e *ideal* como matiza Vercellone, delegaba al artista al anonimato.

En el simbolismo la recuperación de la epopeya, la tragedia y la poesía no se realizaría ya en los mismos términos bajo los que se inspiraría Hugo por ejemplo en su *Cromwell* de 1827, aunque sí marcaría la base para considerar a la poesía como modo de ligar filosofía y estética que como en Hegel partiría del arte cristiano, tan melancólico en su propia definición ante lo fugaz de la vida terrenal; lo que al mismo tiempo ayudaría a reforzar ese sentimiento individualista en el arte. De ahí al drama y a la introspección en el lado oscuro y grotesco del hombre media un paso, así como hacia lo cómico. El propio Baudelaire había sentido ya como buen simbolista la necesidad de crear una nueva mitología que ayudara al artista a alcanzar un nuevo pacto con lo sublime, retornando a una época primigenia donde primaban las respuestas naturales ante los

dilemas de la vida. Aún así y quizás por la frustración ante ello, se veía confinado a la dura realidad, tan burda y esquiva ante el ideal, por eso creó una nueva mitología capaz de expresar su grado de rebeldía individual ante ello, el artista en Baudelaire se volvía egoísta y sólo miraba por sí mismo.

Por eso el artista en sus escritos acudía a su propio drama envuelto en oropeles, donde el *spleen* atrabiliario le condenaba al sueño como forma de evasión y felicidad, en el autor francés lo absurdo y lo divino comportarían un dosis de fealdad que agrandaba el placer como defendería en su famosa obra *Los paraísos artificiales*. El arte así corrige la vida para Baudelaire y la alegoría libera al hombre de su yugo cotidiano para darle el derecho a volar, a ser el pájaro azul como en Darío y Hugo (*l'art est le azur*). Esta cuestión le permitía al poeta tener:

*Derecho a considerarte superior a todos los hombres;
ninguno conoce ni podría comprender cuánto piensas ni
cuánto sientes; serían incapaces incluso de apreciar la
benevolencia que te inspiran. Eres un rey que los
transeúntes desconocen y que vive en la soledad de su
convicción; pero ¿qué te importa?, ¿no posees ese
menosprecio soberano que vuelve el alma tan buena?*

El dandy poeta desprecia así al resto de mortales ya que a estos:

*la magia les engaña y enciende para ellos una falsa
dicha y una falsa luz; mientras que nosotros poetas y
filósofos hemos regenerado nuestra alma por el trabajo
constante y la contemplación, por el ejercicio asiduo de
la voluntad y la nobleza permanente de la intención,
hemos creado para nuestro uso un jardín de verdadera
belleza. Confiados en la frase que dice que la fe traslada
montañas, hemos realizado el único milagro para el que
Dios nos ha otorgado permiso. (Akal, 2000).*

Esa estética de contrarios en Baudelaire, era lo que conducía al sueño como vehículo ante lo desconocido, en ocasiones lo desagradable, un viaje onírico que el artista realiza en soledad, bien a través de los opiáceos, bien a partir del arte, (el modernismo y el

simbolismo eran en sí artes opiáceos llenos de sugerencias y fantasías), para lo que el artista se erigiría en “un pensamiento solitario que aspira a volar lejos de este suelo y lejos del teatro de las luchas humanas; grandes aletazos hacia el cielo, monólogo de un alma que siempre fue demasiado fácil de herir”.

Con aquellos paraísos artificiales el hombre podía vivir varias vidas a la vez, como en la novela de Balzac *Piel de zapa* de 1831, donde el hombre-artista se muestra como un dios que rompe las contradicciones del dandy pero que sufre el riesgo de la condena. Se trata de una droga, un dulce envenenado, una flor plena de un tósigo mortal, una mujer fatal como la Fedora de la obra de Balzac, anticipo del Eros y Psique, que el artista se ve imbuido a acoger para condenarse a una frustración perpetua en la más evidente línea *faustiana*. Aquello que embriaga y seduce los finos sentidos del poeta (vino, opio, gracia, hachís, sueño, virtud) realzará lo poético en el hombre, le convertirá en sujeto y objeto, causa y efecto, voluntad libre ajeno a la “herejía” positivista. Esta vertiente decadente y parnasiana, era la misma que seguirían Lautréamont con sus *Cantos de Maldoror*, Jarry y los patafísicos en una línea más humorística como en la serie sobre Ubú, Verlaine o el precoz Rimbaud en obras como *Una temporada en el infierno* y sus *Iluminaciones* de 1886 más o menos, donde el gran poeta “maldito” habla de la infructuosa búsqueda de la belleza que le conduce al infierno incluso para lograrla, pactando con el amante de lo indómito y rebelde; el diablo. Eran los redefinidores del misticismo que diría Breton, unidos a un idealismo satánico que les subsumía en una diatriba constante de amor-odio hacia lo divino y que les transformaba en artistas dependientes de una redención que les liberara de la realidad misma, del infierno mismo.

Una luz al fin, de ahí la importancia de la iluminación que da título a la obra de Rimbaud o a las *Iluminaciones en la sombra* de Sawa, la misma luz que según sus amigos le condenaría a la ceguera de tanta admirarla. El mismo Rubén Darío (a través de su amor por la literatura de Poe, Whitman, Huysmans, Goncourt, Flaubert, Zola, Hugo y sobre todo Verlaine), realizaría su *Azul* como sinónimo de ensueño, como lenguaje oceánico y *nefelibata*, el mismo que en 1892 daría a conocer en España a Juan Ramón Jiménez y Salvador Rueda. Sería esta obra una de las primeras en introducir en España el gusto parnasiano y decadente, con alusiones al poder nuevo y evocador de Wagner y a la naturaleza simbólica, al arte total de la *gesamtkunswerk* que tanto

admiraría Varela, con toques declamatorios, trágicos y filosóficos a veces aunque en una vertiente más moderada que los primeros. Llegando al fin a la fiebre *wagneriana*.

Así pues Darío como Varela o Riquer se convertirían al *wagnerianismo* porque entraba ya de lleno en el mundo del sueño a través de su nueva mitología, de tal forma que estos estetas ya no debían “mancharse” con los lodos de la frustrante realidad como Baudelaire o Huysmans y su famoso Des Esseintes de *A contrapelo* (1884) lo que conllevaba la marginación y el desespero. Esta línea abierta por Baudelaire principalmente conducía a Wagner y con ello a una de las máximas del modernismo simbolista la del arte por el arte, el arte como coto de la fantasía redentora. Como vemos la relación con lo religioso era paradójica, pues mientras en unos seguía manteniendo una carga de misticismo de estirpe cristiana y espiritual (Riquer o Varela) en otros se traducía o bien en una constante lucha interior como en Huysmans o en una negación que comportaba la adopción de otra religiosidad laica basada en el arte como única fe profesada.

En España estas ideas como dijimos entraron en un principio gracias al nicaragüense Rubén Darío pero muchos de los bohemios de los que hablamos en un punto anterior defendieron también esas ideas e incluso las tomaron directamente de París como Sawa. La bohemia fue también una rama más de esa soledad e incompreensión del poeta, antiburguesa, original, cosmopolita y esteticista y que sería definida por George Sand en 1837 en *Le Dernier Aldini* por primera vez como sinónimo de “independencia y libertad”³⁰³, matrimonio entre vida y poesía que en un principio bajo forma de “bohemia galante” según Iris M. Zavala solía conducir hacia el suicidio de los *appelés de l’art*, o a la postre hacia la lucha de clases como en Jules Valles y su *L’Insurgé* de 1886, liderada por los bohemios de la calle que “mueren de hambre y frío”, como alegaba Sawa.

Con la IIIª República francesa los bohemios quedaron en el desamparo de nuevo y eso fue la causa de arrojarles otra vez a la maldición del capitalismo, con lo que muchos de ellos como Darío se lanzarían en busca del azul. Una bohemia que también se vivió en España hacia la segunda mitad del XIX, triste frente a la galante, degenerada, anarquista, más ensoñadora que nunca, nihilista, asesina de la palabra y que Darío

³⁰³ Sawa, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra...*, opus cit, p.57, recogido en el magnífico prólogo de Iris M. Zavala.

miraría desde su atalaya privilegiada en la comentada *Los Raros* de 1896. Era la bohemia del proletariado artístico influida por *Le chat noir* de Morice, Rollinat, Nouveau, Cros, Verlaine, Richepin... Y por la de la revista *Le plume* de 1889 del barrio latino de París, donde junto a Retté o Morice encontraríamos otros tertulianos como Sawa, Darío y Gómez Carrillo. Ellos trajeron a nuestro país la bohemia de Vallette y el *Mercure de France* en manos de los soldados de la belleza, que aquí pronto se fundiría con el anarquismo y el socialismo y que incitaría a esa lucha sin cuartel contra “los filisteos” burgueses en la línea francesa de *épater le bourgeois* liderada en principio por muchos de los jóvenes regeneracionistas como Unamuno, J. Martínez Ruiz, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Dicenta, Benavente, etc.

Casi todos ellos convergieron en Madrid donde las tertulias se centraban en los mismos temas y autores que en el barrio latino parisino aunando la búsqueda de la belleza con el naturalismo como haría Sawa según Iris M. Zavala en *Crimen Legal, Declaración de un vencido* o *Criadero de curas*. La poesía era para ellos transepto hacia un mundo ideal que pronto como ya hicimos ver desembocaría en confrontos entre regeneracionistas, rompedores radicales y defensores burgueses. Los modernistas literarios casi siempre actuaron en relación al socialismo y anarquismo concitando con frecuencia las burlas de los regeneracionistas que se mofaban de su lenguaje y sus atuendos de barbas largas y sombrero de alas anchas. La revista *Helios* en 1903 fundada por Juan Ramón Jiménez (con breves colaboraciones de Varela) fue modelo de ese modernismo anarquista y anti-imperialista y que Unamuno tacharía como grupo de “santones del *Mercure de France*” y “melenudos” y que también identificaron Manuel Machado, Roberto Bresnes Mesén y José Enrique Rodó con esa opción política al igual que *La anarquía literaria* de 1905 o Valle en su mentada *La lámpara maravillosa*, donde conminaba a los poetas a degollar “vuestros cisnes y a sus entrañas, escrutad el destino. La onda cordial de una nueva conciencia sólo puede brotar de las lirás”. Otros bohemios, modernistas y anarquistas fueron Santos Chocano, Vargas Vila, Galdós, Bernaldo de Quirós, Aguilaniedo, Juan Valera, Felipe Trigo o Miguel Sawa, jóvenes que detestaban a Núñez de Arce, seguidores de la definición de Rubén Darío sobre el modernismo como “principio de libertad intelectual y de personalismo artístico” lo que les otorgaría un plus de personalidad. Alejandro Sawa sería sin duda uno de los más radicales, amante de ese París que conoció de primera mano y socialista confeso, redactor de obras tan marcadas ideológicamente como *A los hijos del pueblo. Versos*

socialistas de T. Camacho, F. Salazar y E. Álvarez o autor de la comentada *Iluminaciones en la sombra* de 1901, libro ecléctico e íntimo, con referencias a Baudelaire, Kropotkin, Hugo, De Quincey, Poe, Verlaine o Chocano. Testimonio de quien vivía cobijado ante la vida en la fantasía y en el sueño, seguidor de la sentencia baudeleriana “Lo propio del hombre sano es la soledad”, de la embriaguez “Embriagaos a cualquier hora, en cualquier sazón, no importa en qué sitio ni en qué momento, para resistir el peso de la vida; embriagaos sin tregua, de vino, de amor o de virtud; pero cuidado de permanecer siempre ebrios” y del azul como él mismo defendía al decir:

Es sabido que todas las lejanías soberanamente bellas son azules: la montaña, el mar y el cielo... En mis lutos yo me plazco viviendo en lo azul, y en él me envuelvo y de él me lleno y me embriago y no se me aparece la muerte fea si el sudario que como una atmósfera invisible ha de cubrir mi cuerpo es azul, azul como la montaña y el mar y el cielo, azul como todas las lejanías hermosas de la vida. (Alhambra, 1977).

Juan Ramón Jiménez, sería otro de los grandes modernistas bohemios, no tan radical como Sawa (el Max Estrella de su *Luces de bohemia*) pero igualmente defensor de la riqueza de la marginalidad del poeta, de la belleza en lo feo como comentaba Machado, “Lancemos nuestras barcas a un mar de idealidades, a un mar que sea ruta de un esplendente mundo, a un mar que nos aleje de este fangal mundo”.

Pues bien entre todas estas tendencias tan llenas de poesía el arte de Eulogio Varela y de todos los modernistas esteticistas, recuperaba valores ideológicos cercanos a esa modernidad de Baudelaire, con referencias plásticas a esa pretendida unidad entre arte, técnica, trabajo e igualdad social y artesanal que según Estela Schindel promovía Morris a nivel gráfico³⁰⁴ y a la idea de arte total de Wagner que nuestro artista sostuvo durante toda su carrera.

³⁰⁴ Véase el prólogo de Estela Schindel en la edición de la obra de William Morris *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2004.

William Morris (1834-1896), promovió mediante el arte la recuperación de la nobleza del trabajo perdida gracias a la industrialización y el capitalismo británico, la igualdad en su seno al modo artesanal medieval (Varela era ante todo como quedó dicho un artesano), y la belleza no industrial de la mano del hombre por encima de la máquina. El artista portuense retomaría estos puntos a nivel visual, pero no ideológicamente en pos de la revolución, siendo un humanista como Morris del diseño, más preocupado en crear y enseñar que en comercializar pero con un toque elitista a su vez simbólico y romántico que en la línea de Wagner le conduciría a nuevas mitologías. Estas mismas serían pintadas por los prerrafaelitas de Morris y asumidas por Varela desdeñando la vulgaridad al uso de su época y en el caso de los primeros como arma contra la sociedad capitalista lo que arroja la eterna duda de si en su obra únicamente adoptaría una pose o si por el contrario actuaba convencido no sólo por una manera bella de hacer arte sino por algo más.

Desde mi punto de vista la opción más cercana es la primera, aunque sí es cierto que también llama la atención la perseverancia con que mantuvo esa moda, conocida a partir de los círculos intelectuales madrileños que frecuentaría. Podría resultar de ello incluso la convicción de que Eulogio Varela como *Blanco y Negro* sólo fueran brazos ejecutores de una burguesía que se apropiaba de una idea de naturaleza contraria a la suya para debilitarla, desposeyéndola de todo su poder político, convirtiéndola en una farsa, en una máscara rota sin esencia ni sentido salvo el de rellenar páginas, edificios, mármoles y lienzos de frivolidad y elitismo. No era esa la idea del *Arts & Crafts* de Morris, sino la de demostrar que capitalismo y belleza eran contrarios en esencia a través de su revolución de las artes populares (las artes menores para el ideario burgués), que se hacían en la hermandad con un puesto privilegiado, democratizando un mundo a partir del arte. Varela en ese sentido se mostró un tanto cobarde si se quiere, pues dotes artísticas tenía de sobra, para haber defendido el coto de las artes menores como vehículo de enaltecimiento del hombre y el artista, no lo hizo y tan sólo se quedó en la forma quizás, en la humildad de esta, en una reivindicación insonora; ajena a ese manifiesto que aparecería en España por primera vez en 1872 en *La Emancipación* de Marx³⁰⁵ base de los prerrafaelitas más simbólicos y que se difundiría a partir del periódico *El Socialista* allá por 1886.

³⁰⁵ Marx, Karl, *Manifiesto comunista*, Alianza Editorial, Madrid, 2003 con prólogo de Pedro Ribas.

Por el contrario nuestro artista adoptaría más esa opción *wagneriana* más exaltada y acorde con unos fines estéticos por encima de los sociales. Para el propio Wagner³⁰⁶ el tránsito desde lo clásico a lo moderno se había centrado en lo sensible, que era unidad, de ahí que apoyara la unidad de todas las artes basadas en un nuevo mito. El poder evocador y eternizador del arte debía recaer en lo sublime y en el realismo (no en el literal que para él no conducía a nada nuevo). Dentro de que la utilidad carecía de sentido, confinada por el poder de la poesía como comprensión de la realidad a la par que congelaba para siempre lo maravilloso. Lo efímero de la creación humana como en Baudelaire y lo atemporal, se daban la mano, lo que de por sí suponía un impacto cargado de modernidad del que el *flâneur* es consciente como también luego defenderían Benjamin y Habermas³⁰⁷ presuponiendo un arte al fin autónomo.

A modo de contextualización diremos que Richard Wagner en su teoría del arte³⁰⁸ teorizaría sobre la relación entre ser humano y arte o lo que es lo mismo entre Naturaleza y ser humano. Al igual que el ser humano no se completa hasta no lograr ser reflejo de la Naturaleza, el arte nunca sería completo para Wagner hasta que no se reflejara en el ser humano. Así bajo su punto de vista las únicas normas aceptables serían las de la Naturaleza, nunca las de la religión ni las del Estado, mientras que el arte sólo sería verdadero como reflejo de la madre Naturaleza nunca como espejo de las modas. Además en su teoría del arte Wagner proponía que el ser humano sólo es feliz en su contacto con la Naturaleza para lo que usa la ciencia como simple tránsito de contacto con esta (sin desdeñar lo sensual), pero jamás la ciencia estaría por encima de la vida al igual que tampoco el Estado o la religión.

La obra de arte como forma de completar al ser humano en la Naturaleza venía condicionada para Wagner por su utilidad popular, como bálsamo de las necesidades vitales y verdaderas de un conjunto de individuos con necesidades comunes (pueblo) y que marginan el beneficio propio que según él conducía al crimen, el lujo y la arbitrariedad. Por eso todo su afán sería el de proclamar un arte del pueblo que nos redimiera de nuestro egoísmo social, ese proyecto es el que el autor denominaría la obra de arte del futuro, camino cierto hacia la felicidad del ser humano. Para él la creación por lo tanto nacería de la pluralidad compartida nunca del individualismo superfluo, tan

³⁰⁶ Vercellone, Federico, *Estética del siglo XIX...* opus cit, p, 478, citando la obra de Richard Wagner “El arte del futuro. En torno al principio del comunismo” en *Escritos y confesiones*.

³⁰⁷ Ibidem, citando a Walter Benjamin y su obra *Parigi capitale del XIX secolo*.

³⁰⁸ Wagner, Richard, *La obra de arte del futuro...*, opus cit, p.358.

sólo el arte de lo contingente o necesario es lo que sobrevivirá pues la mera moda como antítesis de la creación de la Naturaleza no puede descubrir. Mientras el arte busca como fin último a la Naturaleza la moda busca lo mecánico y lo maquinal ya que suspira por el lujo.

De ese modo la obra de arte total o integral buscaría una finalidad global que nacería de una exigencia real y común, no del egoísmo de lo vano, es a esa a la que Wagner llamaría la *grosse gesamtkunstwerk*. Para llegar a ella serían necesarios dos momentos claves uno era la asunción nacional ya alcanzada (el fervor nacionalista romántico) y el otro de cariz universal que siempre según sus palabras estaría por llegar. El problema para el maestro alemán sería la época que le tocó vivir, sumida en el decadentismo e individualismo más egoísta lo que dificultaría alcanzar lo que el ideal clásico griego sí logró; la universalidad. Si la esencia de la Naturaleza para Wagner era la exigencia del amor, en el terreno artístico esto se concretaría en una necesaria concordancia de los sentidos que es la única manera de hallar la libertad; en la concreción de las artes y las capacidades artísticas (danza, música y poesía), en la obra de arte total.

De todo esto se deduce una gran influencia de Hegel y Feuerbach según el citado Francisco López y un desprecio absoluto por la expresión individual, partiendo de lo social para llegar a lo estético, humanista y artístico, comparando el egoísmo personal con la individualidad de las artes que perjudicarían al arte total. El escenario ideal para concretar esa unión artística sería la ópera donde quien “legisla” es la música en pos del drama, mientras que la danza y la poesía estarían a su servicio siempre bajo una comunidad fraternal, no despótica.

Muchas de estas ideas Wagner también las llevaría a los campos de la arquitectura donde de nuevo el ideal son los templos y teatros griegos que simbolizaban la vinculación con la Naturaleza a través del ritmo y la serenidad, la escultura que había de trascender la mera copia del cuerpo humano hacia la sintonía con lo natural por encima de las contingencias religiosas y la pintura donde el paisajismo sería muy valorado por él como manera de plasmar una nueva relación entre hombre y Naturaleza.

En conjunto y desde un punto de vista muy pedagógico para el maestro de Leipzig al no ser el arte hijo directo de la Naturaleza sino propio del ser humano, sería necesario que la masa carente de esos conocimientos artísticos fuera adoctrinada por la élite

erudita desde la misma base, por lo que se hacía necesario su integración en la vida pública. El arte aspira a todo y su máxima expresión sería el Drama como compendio de todas las artes, en ese proceso la pintura por ejemplo habría de quedar ligada al teatro para reflejar esa esencia natural y nunca para promover el lujo al alcance de unos pocos *diletantes*, sin jerarquías económicas ni intelectuales, de ese modo en el teatro todo conviviría con la finalidad de superar al propio artista por su propia obra de arte. En beneficio de un todo gracias al matrimonio de todas las ramas, desde la escenografía y la arquitectura hasta la danza, la poesía o la pintura. Para conseguir una productividad común, como en la época de Beethoven, para dar cuerpo a la *Gesamtkunstwerk*.

En resumen en la *estética wagneriana* se haría más que necesario el reencuentro entre el ser humano y el arte sin mediadores como la religión, la moda, el Estado, la ciencia o la nacionalidad. Los egos habían de funcionar fusionados en beneficio de una comunidad dentro de una sociedad sin clases pero sí con unas necesidades compartidas. Su ideal en ese sentido sería el arte clásico griego movido por el drama y entendido como resumen de todas las artes, el arte después de Grecia para Wagner tan sólo provocaría una separación entre las diferentes ramas del mismo y por ende un empobrecimiento. A pesar de que todas las artes para él habían de funcionar en grupo siempre existiría una cierta jerarquía que él mismo catalogaba cuando ordenaba por orden la danza, la música y la poesía y como trasfondo la pintura, la escultura y la arquitectura. Ese recorrido que se iniciaba en Grecia se culminaría en el gran artista Beethoven quien localizaría la necesidad de revolución plástica y política en lo que respecta a la música o siglos atrás en Shakespeare en la poesía.

Volviendo al influjo que las teorías y obra de Richard Wagner tuvieron en nuestro país cabría decir que el calado de tales ideas en España como casi todo llegaría de forma tardía pero sin embargo cuando lo hizo fue con gran vehemencia en los dos grandes focos culturales como eran Barcelona y Madrid³⁰⁹. La moda por la estética

³⁰⁹ En este punto me gustaría recalcar de nuevo la relevancia en lo que respecta al influjo *wagneriano* a nivel artístico en Madrid y Cataluña de las obras de José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra...* opus, cit, p, 114, y por supuesto de Eliseu Trenc Ballester, *Las artes gráficas de la época...*, opus, cit, p, 249. El primero centrado en el ámbito musical y el segundo en el plástico como campo de pruebas para la aceptación de una ideología muy concreta y particular sobre el arte.

wagneriana vendría condicionada por ciertas connotaciones simbólicas como hemos visto, de contenido ideológico y metafísico que en un principio sonarían como algo opuesto al conservadurismo burgués y a nivel musical al referente melódico italiano como señalaba José Ignacio Suárez.

Desde el punto de vista plástico muchas revistas entre 1899 y 1901 comenzarían a hacerse eco sobre todo en Cataluña gracias a muchos exlibristas e ilustradores de libros, de tal estética así como en menor medida en la capital aunque en Madrid la fuerza del movimiento llegaría a ser muy potente como lo demuestran aquellos círculos intelectuales y artísticos tan próximos al maestro germano o la fundación en marzo de 1911 de la Asociación Wagneriana.

Con todo ello se implantaría una nueva iconografía en pintura e ilustración, que englobaría el modelo cultural germano tan ligado de nuevo a la Edad Media³¹⁰ y sus mitos de herencia romántica así como a esas figuras tan visibles en Inglaterra victoriana y simbolista como vimos de hadas, caballeros, princesas, cisnes, musas de belleza nórdica, dragones, etc. A ello habría que añadir el hecho de como allá por 1901 la misma *Blanco y Negro* se sumaba a esta moda dedicando cada vez con más amplitud páginas a las leyendas germanas y bárbaras de Lohengrin, Brunilda, las mujeres valquirias, Tristán o Iseulda. Motivos a los que se haría referencia no sólo en dibujos sino también en textos como los de Rubén Darío o el mismo Villaespesa. Muchos de aquellos colaboradores de la revista englobados dentro de la etiqueta modernista manejarían estos asuntos con suma cotidianeidad como nuestro artista o el mismo José Arijá por ejemplo.

En Varela aquellos dibujos dedicados a esta temática obedecen a una nueva recuperación del *revival* medieval por lo tanto pero no es descartable entiendo que al igual que su amigo e introductor *wagneriano* Rubén Darío apostara por enaltecer unos modelos de ensoñación de una época idelizada así como una apuesta por la noción del arte total, la evasión, el reinado de la estética de lo sublime y el simbolismo trascendente. De ahí que en lo que respecta a esta línea temática Varela colaborase con el nicaragüense en piezas como *Wagneriana* o *Cantos de esperanza*, donde el artista portuense no se limitaría en ningún caso a ser mero vocero de la estética germana sino

³¹⁰ Como vemos las temáticas de la obra de Varela proceden de varias fuentes que a menudo se intercalaban.

más bien llevar a cabo un homenaje y aprendizaje formal de aquellos maestros germanos como Franz Stassen que antes ya habían ilustrado parte de la obra del compositor alemán.

Si profundizamos en la manera en que el *wagnerianismo* calaría en Eulogio Varela de nuevo hemos de valorar las dos vías principales de influjo en su obra como fueron Madrid y Cataluña. En el caso de la capital desde 1864 hasta 1901 las tertulias musicales y artísticas venían debatiendo ya desde esa fecha la conveniencia o no de representar las piezas y obras íntegras de Wagner en la capital³¹¹ habida cuenta de la alta estima que todavía en nuestro país se tenía `por el modelo melódico italiano al cual se contraponían autores como el propio Wagner o Gluck. Entre los músicos españoles de 1868 el gusto por Wagner no sería del todo concluyente, es más el fracaso de su ópera *Tannhäuser* en París no ayudaría a esta empresa. Sería con la denominada *Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos* y con la *Sociedad de Conciertos* que recuperaba el gusto por la música sinfónica orquestal cuando de alguna manera se comenzarían a introducir fragmentos de obras del alemán. El Sexenio Liberal y sus convulsiones harían que el estreno íntegro de una obra de Wagner en Madrid se retrasara hasta 1876, con el *Rienzi*, dejando un amplio margen de tiempo para que muchos artistas plásticos se fueran familiarizando con la estética.

Curiosamente y sin ánimo de profundizar en el contexto musical madrileño sería un músico tan “italiano” como Francisco Asenjo Barbieri quien incluiría en los ciclos sinfónicos de la *Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos* alguna pieza de Wagner como la marcha del *Tannhäuser* con sus coros, una pieza que sería también la primera en ser escuchada del maestro de Leipzig en Barcelona según el autor³¹². En este proceso Barbieri se vería acompañado por Gaztambide quien le sustituiría en la *Sociedad de Conciertos*, aguantando a los admiradores fervorosos de Wagner quienes llegado el caso propusieron incluso una vinculación entre la revolución política que estallaría en Cádiz y la revolución musical del germano y por supuesto a los críticos que aún resultaban muy lacerantes en sus opiniones.³¹³

³¹¹ Sería en 1876 cuando se representaría una obra entera de Wagner en Madrid, siendo curiosamente la más italianizada de todas *Rienzi* según José Ignacio Suárez.

³¹² Suárez García, José Ignacio, *La recepción de la obra...*, opus cit, p, 114, quien a su vez recoge la obra de Asenjo Barbieri “La verdad en su lugar” en *Correspondencia musical*, II, 8 de febrero de 1882.

³¹³ Ibidem, como muestra Suárez cita a Fernández Florez en su artículo para *Los Lunes del Imparcial*, del 17 de agosto de 1874, bajo el seudónimo de Un Lunático, “Madrid”.

En el caso de Barcelona y desde el ámbito musical el nombre relevante sería el de Josep Anselm Clavé, poeta y músico, quien desde su posición ideológica próxima al marxismo impulsaría la obra de Wagner como bálsamo para limar las diferencias de clases y crear con ello una conciencia obrera y artística que plasmaría con su sociedad denominada *La Fraternidad*. En conjunto la década del 60 vendría marcada por la polémica con respecto a eso que muchos llamarían despectivamente “la música del porvenir” y a publicaciones pro-Wagner como en Barcelona *La España Musical* de 1866. El mismo Felipe Pedrell enarbolaría la bandera de la ópera germana desde su posición ideológica por la que valoraba que con ella se acometía al fin esa lucha de clases además de una pugna de dos modelos antagónicos como eran el clásico y el nórdico y la acertada inclusión para él de una esencia sustanciada a través de los cantos populares. Pedrell consideraría así a Wagner ante todo como un reformador que buscaría una nueva base cultural de su pueblo mediante una nueva mitología ahondando en el drama por encima de todo (muy en la línea del Romanticismo)³¹⁴.

Más allá de todos estos primeros hechos, nombres y acontecimientos que marcarían la entrada de la estética wagneriana en España, si me parece interesante valorar la opinión de José Ignacio Suárez cuando explica que el gusto barcelonés por Wagner estaba ligado a una burguesía intelectual definida por profesionales liberales como abogados, médicos, arquitectos, etc. Esto provocaría una difusión entre los círculos intelectuales más importantes de Barcelona y su propio crecimiento mientras que en Madrid esa otra burguesía menos abierta y preparada que la catalana tomaría el gusto wagneriano como una mera moda y de manera mucho más reducida en círculos como los de la Institución Libre de Enseñanza así como en su vinculación al *krausismo* tan usual a su vez en otras capitales como Cádiz o Bilbao. De esa manera nombres como los de Emilia Pardo Bazán y los de muchos pintores naturalistas apostarían por la mitología y estética del alemán en una línea quizás menos profunda que la de Cataluña; cuestión que a buen seguro también afectaría al mismo Varela como portador de una moda internacional más que evocador y que al mismo tiempo le permitiera indagar en los nuevos lenguajes plásticos de raíz nórdica.

Con el tiempo los nombres de José de Castro y Serrano, Antoni Opisso, Antonio Peña y Goñi o Andrés Vidal y Llimona se erigirían en los sustitutos de aquellos otros citados

³¹⁴ Ibidem, citando a Felipe Pedrell, “La música del porvenir” dentro de *Almanaque musical de 1868*, de Andrés Vidal y Roger, Casa Editorial de A. Vidal, 1868.

ya como vehículos de apología o en el caso opuesto de rechazo en la época de la Restauración borbónica en España. A ello habría que añadir como en revistas como *La España Musical* empezarían a aparecer publicados varios textos teóricos de Wagner como su artículo “El judaísmo en música” o del mismo Pedrell, lo que facilitaría la cercanía de la base ideológica del artista germano a los artistas españoles.

En Cataluña si seguimos a Jordi Mota³¹⁵ nos encontraremos con una serie de fechas claves también al igual que en Madrid:

- 1860, Josep Anselm Clavé interpreta la obertura de *Tannhäuser*.
- 1862, el mismo autor interpreta la marcha de *Tannhäuser*.
- 1869, entre el 6 de mayo y el 1 de junio aparece publicado el primer texto de Wagner “El judaísmo en la música” en *La España Musical*.
- 1874, Se funda en Barcelona, la *Societat Wagner* con Pedrell, Antoni Opisso, Vidal y Llimona y como presidente Josep Pujol Fernández.
- 1878, Joaquín Marsillach publica *Richard Wagner. Ensayo biográfico-crítico*, obra de la que tuvo conocimiento el alemán.
- 1882, se estrena en Barcelona *Lohengrin* que daría el pistoletazo de salida a otros estrenos de obras completas de Wagner.
- Estreno *La walkiria* tanto en Madrid como en Barcelona.
- 1901, en Els Quatre Gats el 12 de octubre se produce la primera reunión de la *Asociación Wagneriana*.
- 1901-1913, se estrenarían *Los maestros cantores de Nuremberg* (1905), *El oro del Rhin* (1910) y *Parsifal* (1913). Fue un período pleno de conferencias, conciertos, escritos y labor *wagneriana* de la mano de Pedrell, Adrià Gual o Joan Maragall. La propia *Asociación Wagneriana* publicaría una serie de partituras catalanas de las obras *Lohengrin*, *Los maestros cantores de Nuremberg*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda* o *Parsifal* de la mano de grandes ilustradores como Gual, Triadó, Riquer o Figuerola. Desde 1913 en adelante el fervor por la estética y obra del alemán decaería condicionado por el comienzo de la 1ª Guerra Mundial y el revestimiento político que se le daría a la situación mediante un sentido espíritu antigermano.

En Eulogio Varela como receptor de los nuevos lenguajes coetáneos del Simbolismo y el *Art Nouveau* hubo como comentamos también una aceptación del *wagnerianismo*

³¹⁵ Mota, Jordi “Historia de la Associació Wagneriana” en *Wagneriana Castellana*, nº 40, año 2001.

que tan de moda estaba en la capital en aquel instante, así como un influjo decisivo de los exlibristas e ilustradores catalanes tan próximos al gaditano a nivel estético y gráfico. Bajo mi punto de vista y como comenté anteriormente albergo dudas acerca de si realmente Varela asumió los valores estéticos del músico alemán o bien si por el contrario simplemente acometería desde él, su cosmopolitismo internacional gracias a tales imágenes con un trasfondo de análisis de aquellas fuentes gráficas germanas sobre las que tanto se interesaría. En este sentido y como una de las pocas fuentes que abordan el perfil *wagneriano* del artista gaditano me gustaría citar el artículo de Lourdes Jiménez Fernández “Aportación a la obra y la estética de Eulogio Varela (1868-1955)”³¹⁶, donde junto a nuestro artista localiza a Arijá y Gech como definidores “estéticos de la revista” *Blanco y Negro* desde finales del siglo XIX³¹⁷. En esa línea como apéndice del gusto por el *revival* en parte y como parte integrante de esa adaptación a las revistas gráficas del gusto por lo *wagneriano* o de su vinculación con ciertas ideas asumidas también por el simbolismo inglés, Eulogio Varela mostraría pronto su repertorio sobre la mitología del músico germano. Ya en Cataluña como señalamos ciertas revistas apostarían por este hilo argumental como entiende la autora³¹⁸.

Entre 1899 y 1901 *Blanco y Negro* empezaría ya a hacerse eco de las noticias que provenían de los conciertos en el Teatro Real de obras como *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *La Walkirya* y *Sigfried*, así como de los dibujos de ciertos ilustradores germanos en revistas como *La Ilustración Española y Americana* o en *La ilustración Ibérica*. Indudablemente la tardía irrupción de este lenguaje en nuestro país hizo tardaran en surgir artistas implicados en esta temática y que aquellos que lo fueron primero se concitaran en Cataluña como vimos. En la capital tardaría si cabe un poco más siendo

³¹⁶ Jiménez, Fernández, Lourdes, “Aportación a la obra y la estética de Eulogio Varela (1868-1955) en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, nº14, 2001.

³¹⁷ Ibidem, en este apunte de la autora me gustaría matizar su definición como “definidores estéticos de la revista” ya que entiendo que las primeras piezas de esta “triada” de pioneros modernistas en *Blanco y Negro*, no llegarían a alcanzar tan pronto esa categoría. Desde mi punto de vista sus primeras obras modernistas no eran sino experimentos para una reducida parte de los lectores que comenzaban a demandar estas imágenes teñidas de modernidad internacional a las que acompañaban con el uso pionero del color a partir de 1898.

³¹⁸ Ibidem, citando entre otros a Eliseu Trenc Ballester y su obra “El wagnerianisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)” en *Modernisme*, Miscelanea, Joan Gili, Barcelona, Publications de L’Abadia de Montserrat, 1988 y así misma en “Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas propuestas formales a la introducción del wagnerianismo en la “Época del Modernismo”, en *Boletín de Arte*, nº 18, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1997 y también en “Introducción de la iconografía wagneriana en la Barcelona de la Restauración (1882-1885), en *Boletín de Arte*, nº 20, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1999.

Varela uno de los primeros en abordar esta corriente que cuando eclosionó lo hizo de manera muy similar para Lourdes Jiménez a la del *Art Nouveau* salpicando numerosos espacios como los de carteles, postales, revistas, anuncios, programas musicales, etc. Todos diseñados en torno a esos personajes de corte medieval y motivos nórdicos que a su vez también irrumpirían en otros ámbitos como los de la pintura decorativa y escultura. Esta tendencia se mantendría en Varela hasta 1910 más o menos, siendo la primera obra dedicada a Wagner la titulada *El ocaso de los dioses* para texto de Eugenio Sellés en la que incluiría el típico portaestandarte muy similar al utilizado también por el maestro en *Ensueño* para texto de Gregorio Martínez Sierra en 1902. En 1904 retomaría el asunto con *Tristán e Iseulda* para la sección *Nuestro concurso de cuentos fantásticos* que a la postre sería donada por los herederos del artista portuense al Museo Municipal del Puerto de Santa María a pesar de conservarse como veremos una copia a color en el archivo del Museo ABC también. Para este mismo concurso realizaría otra ilustración titulada *El guante*, lema Sulforal, el 17 de diciembre de 1904, repitiendo el mismo esquema y a color ya que era una obra destinada a ilustrar uno de esos cuentos para concurso bajo esa estética propia del medievalismo temático de los exlibris que tan bien conocía gracias a sus referentes catalanes.

En *Tristán e Iseulda* el valor narrativo y los arquetipos de caballeros y doncellas medievales de inmaculada belleza nórdica se convierten en el mejor reclamo, como referente prerrafaelita de “frágiles caballeros”, “más poéticos que aguerridos caballeros”, bajo un tono onírico y un barroquismo decorativo con motivos celtas para ilustrar este texto de versión libre basado en las leyendas de Beroux y Thomas. En alguna de estas piezas Varela introduciría a su vez el motivo del cisne que siguiendo a Baudelaire o a Rubén Darío significaría en su integración con las leyendas *wagnerianas* todo “un símbolo de la resurrección del género humano en una vuelta al mundo ideal”. El cisne aparecería en *Lohengrin* y *Parsifal* de la serie *Wagneriana* del 26 de marzo de 1910 con texto de Darío y dibujos de Varela (una colaboración fructífera la de ambos que también se había dado en *Cantos de Esperanza* de 1905 como vimos). En ella ambos plasmarían esa idea de arte total según la autora, más cercana en el caso del poeta que en el del ilustrador más afanado este según mi punto de vista en el descubrimiento de los ilustradores germanos como el citado Stassen (1869-1949) quien durante un tiempo sería considerado el gran ilustrador de Wagner

de tono muy grandilocuente y muy conocido en Europa a través de sus trabajos para revistas, álbumes de ilustraciones, postales, o de exlibris.

Selección de obras:

1. Ilustración para texto de Eugenio Sellés *El ocaso de los dioses 1, Blanco y Negro*, nº 472, 19 de mayo de 1900, tinta sobre cartulina, 54,1 x 40,8 x 48 x 32 cm. Dibujo ilustrativo para texto de Sellés sobre la tetralogía *wagneriana* en un contexto marcado por los estrenos en Madrid de las obras del músico germano. En este caso el artista recurre al modelo de portaestandarte lateral para introducir dos espacios, uno superior para título y otro inferior para la escena con caballeros medievales. El conjunto integra arquitectura e ilustración en la línea de Franz Stassen con una escena principal en la que se pretende recrear esa especie de Walhalla de índole nacional repleta de personajes históricos. La diagonalidad de la composición por su parte queda remarcada con la lanza y la bandera mientras que la línea es utilizada para definir los volúmenes y el espacio al fondo a base de tramas lineales paralelas.
2. Ilustración para texto de Eugenio Sellés *El ocaso de los dioses 2, La aurora de los enanos, Blanco y Negro*, nº 472, 19 de mayo de 1900, tinta sobre cartulina, 45,4 x 33,5 x 36,1 x 24,1 cm. En esta ocasión la lámina queda ordenada por una orla en forma de viñeta que ocupa el lateral izquierdo de la misma, dentro de la misma transcurre la escena organizada por una decoración vegetal de campánulas y ramos de trigo y en la parte inferior una especie de enanos vestidos con gorros y calzas. Como deduce Lourdes Jiménez de esta obra y texto se podría deducir una metáfora para describir el ocaso nacional pues a pesar de inspirarse en esa tetralogía *wagneriana* no se trata de una cita literal.
3. Ilustración y orla para texto de Manuel Reina *El bajel del arte, Blanco y Negro*, nº 563, 15 de febrero de 1902, tinta y gouache sobre papel, 39,3 x 29,5 x 30 x 21,8 cm. Obra de gran valor simbólico ligada a la idea de arte total *wagneriana*, su composición es similar a otras realizadas con anterioridad con una orla que habilita un espacio central en el que el barroquismo y el exceso de figuras provoca una recarga del espacio así como un toque teatral que fuerza a que alguna figura sobresalga por encima del marco de la orla, algo común en Varela y que genera una ruptura en los planos de las figuras y el espectador. El arte es vanagloriado en esta obra de tintes operísticos, a través de un Sol radiante ubicado en la parte superior derecho del que nacen unos destellos enormes y sobre el que aparece la palabra Ars. Desde ese ángulo nace la composición de nuevo claramente en diagonal, algo equilibrada por el mástil del navío a pesar de la asimetría. La embarcación está repleta de detalles decorativos y personajes a modo de musas que resguardan a la figura central que bien pudiera ser el Genio de las artes. Los contrastes de áreas oscuras y blancas, la geometrización absoluta casi abstracta del oleaje, los dragones y

sirenas y el uso expresivo y rotundo de la línea nos conducen de nuevo a las fuentes anglosajonas, francesas, japonesas y al estilo de revistas como *Jugend* o *Pan*. La impresión final sería en tonos rosáceos.

4. Ilustración para texto de Wgner *Tristán e Iseulda*, *Blanco y Negro*, nº 694, 20 de agosto de 1904, tinta y gouache sobre cartulina, 38,8 x 54 x 32,2 x 48,3 cm. Obra claramente vinculada a la obra *wagneriana* bajo este contexto de moda por su estética y mitología. En esta ocasión la pieza sería impresa a color como indica el propio artista en la parte inferior mediante una anotación a lápiz. Esta obra fue impresa en huecograbado conservándose una copia en el Museo Municipal del Puerto de Santa María, donada por la familia del artista, ya que además en el inventario de obra de este museo aparece descrita como huecograbado sobre papel de 290 x 397. El tono medieval de los personajes reivindica el origen de la cultura germana según Wagner, El formato es apaisado con dos viñetas principales ligadas en la parte superior derecha y otra en el ángulo inferior izquierdo donde tan sólo se representa el mobiliario de la escena. El detallismo en ropas, telas, el mástil del barco y demás resulta muy propio del artista portuense quien además representa la historia justo en el momento del viaje en barco no como otros artistas como Louis Rhead o el mismo Egusquiza que se centrarían en la típica imagen amorosa o en su defecto en el momento de la muerte dramática. Varela es más narrativo centrándose en el recorrido que hacen juntos Tristán e Iseulda camino de Cornualles donde esta debería casarse con el rey. La idea del texto es el triunfo del amor de ambos que según esta leyenda celta quedarían unidos gracias a una poción. La factura final de esta pieza recuerda al aspecto de grabado artesanal tan del gusto inglés.
5. Copia impresa de la obra *Tristán e Iseulda*, posible huecograbado sobre cartón, 33,2 x 50 x 28 x 40 cm.
6. Ilustración y orla para texto de Rubén Darío *Wagneriana*, *Blanco y Negro*, nº 986, 26 de marzo de 1910, tinta sobre cartulina, 40,6 x 25,2 x 36,4 x 24,4 cm. Recuerdo laudatorio de las obras *Lohengrin*, *Parsifal* y *Tannhäuser* realizado por un simbolista *wagneriano* como Rubén Darío. De hecho aparecen dos textos uno superior dedicado a Lohengrin y otro inferior a Parsifal padre de Lohengrin, ambos textos a su vez están ligados a la leyenda del Santo Grial y al caballero cisne Lohengrin. Es el cisne por lo tanto un elemento más simbólico muy de moda en aquellos años como en la literatura de T.S Elliot por ejemplo que contenía numerosas significaciones como al amor libre, la belleza, la transformación, el poder fálico, la nobleza o a la pureza. De nuevo Varela recurre a un sentido narrativo gracias al que podemos adivinar la pugna del caballero cisne Lohengrin por alcanzar el Santo Grial de manos de un ángel andrógino así como el castillo en la lejanía sito en un lugar de difícil acceso según la leyenda de Chrétien de Troyes donde se guardaba el Santo Grial. Cabría recordar que el mismo Darío como poeta modernista tocaría el asunto del cisne con mucha frecuencia como símbolo de decadencia, hedonismo, elocuencia y por supuesto de la belleza única como arma de evasión de una

realidad deprimente. A nivel compositivo el dinamismo y la narratividad priman sobre los excesos sintetizadores aunando en un solo plano varias escenas. Por su parte los personajes adquieren esa especie de nobleza de aspecto medieval.

7. Ilustración y orla para texto de Gregorio de Chávarri *Wagnerianas, Blanco y Negro*, nº 1.521, 11 de julio de 1920, tinta sobre papel, 34,6 x 24,3 x 21,3 x 14,8 cm. La pieza principal es una orla enmarcativa historiada continua que ocupa toda lámina a excepción de la cartela superior y dos ventanas para texto, una superior para la imagen de Brunihilda y otra inferior para el nocturno de Tristán. La decoración de la orla resulta antinaturalista repleta de motivos nórdicos y mitológicos, a base de animales fantásticos a modo de dragones o grifos que se muerden la cola generando un juego sensual de gran preciosismo que a su vez permite un sentido dinámico global. Las formas geométricas y abstractas son de enorme pureza lineal.

6.2.6 MISTICISMO Y FANTASÍA.

Ver lo invisible, oír lo inaudible.

Arthur Rimbaud. *Las cartas del vidente*, 1871.

Dentro de este apartado se incluyen una serie de elementos que de alguna forma u otra hemos venido tratando ya, aunque en esta ocasión lo hagamos por separado. Tales componentes quedarían englobados dentro de lo que Lily Litvak en su obra *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* vino a denominar “lo fantástico”³¹⁹. Serían alusiones que de algún modo aludieran a lo esotérico, zodiacal, místico y religioso o exótico, asuntos todos relacionados de forma directa con ese *leiv motiv* del decadentismo simbolista literario que sería la evasión. Si ya de por sí la parte de traducción visual sobre un texto del autor en muchas de sus piezas resultaba evidente, en este caso lo sería aún más si cabe así como su unión con la literatura decadente del momento y con la idea del “carnaval de la vida melancólico”³²⁰ de Verlaine. Se trataba pues de aunar la fantasía y la ambigüedad entre realidad y onirismo, algo muy propio del fin de siglo.

En el apartado espiritual y místico, al margen de ese carácter virginal y distante de sus figuras femeninas, en el artista hallaremos una religiosidad cristiana y católica muy reclitrante, en ocasiones directamente ligada al realismo pictórico y en otras a esa iconografía simbolista de vírgenes, ángeles o santos. Esta tendencia cómo no podría ser de otra forma obedecía seguramente a la estrategia de la empresa y a la idiosincrasia de la publicación tan unida tradicionalmente a estos valores religiosos. Pero al margen de esta impregnación de religiosidad no es menos cierto que en Varela encontramos también ciertas opciones temáticas al servicio de lo irreal, lo decadente y de la herencia romántica a caballo en ocasiones entre lo pagano, lo religioso y lo fantástico. Esta era por ejemplo la misma senda de artistas internacionales como Ferdinand Hodler (1853-

³¹⁹ Litvak, Lily, *España 1900.*, opus cit, p.144.

³²⁰ Solana, Guillermo, “Eulogio Varela.”, opus cit, p.465.

1918), Jan Toorop (1858-1928), Apel·les Mestres y sus dibujos de *pierrots* inquietantes por ejemplo o en literatura los casos de Rubén Darío, Baudelaire, etc.

El esoterismo en sus obras por otro lado casi siempre aparecería ligado a sus numerosas y conocidas series zodiacales (muy cercanas estilísticamente a las de Gaspar Camps) pero también a representaciones de lo macabro en sintonía con el denominado *Romanticismo negro*, y la idea de lo exótico como una querencia de evasión o a la iconografía de lo carnavalesco. Era un parte más que reflejaba los últimos coletazos del siglo XIX y una fractura con lo establecido y ordinario. Un desafío a los convencionalismos burgueses y a una idea de futuro cuanto menos incierta que anhelaría en los campos de la teosofía y lo desconocido encontrar nuevas verdades. Siempre con esa estética de lo grotesco y oscuro decimonónica a cuestas.

Así Varela con muchas de estas piezas se personaría como integrador de ese modernismo negro de lo macabro y maldito, que de forma tan palmaria representaría a través de las calaveras, danzas fúnebres y las guadañas suponiendo al mismo tiempo una reivindicación del vitalismo pues mostraban la fugacidad de la vida de manera escarnecida. Como artista cercano a la temática del carnaval de la vida, nuestro autor recurriría a ella en la misma línea que con cierta asiduidad solía darse en los carteles de fiestas, llegando a una idealización iconográfica de la ciudad por excelencia carnavalesca que era Venecia y su mascarada, epítome también de lo efímero de la vida y de una melencolía teñida por una fatalidad cierta y segura; la de la muerte.

Volviendo a la noción de lo fantástico que asomaría en Eulogio Varela y en su contexto cultural, podría entenderse también como una respuesta ante los excesos racionalistas de mitad del siglo XIX y que interpelaría ante la imaginación la creación de nuevas mitologías y la veneración religiosa entre otras cosas. De ahí según Litvak devino toda una estética de lo “extraño y fantástico” que salpicaría por ejemplo algunas obras de Pérez Galdós como *Misericordia* (1897) o *Miau* (1888), cuentos como los de Juan Valera y Valle-Inclán tales como *Morsamor* (1899), *Sonata de primavera* (1904) o *Flor de santidad* (1904). Recurriendo a Roger Caillois la autora también entiende que bajo la idea de lo fantástico se integrarían todas esas temáticas esotéricas, lúgubres, macabras, salvajes, espirituales y demás, rompiendo con lo que Caillois denominaría

“la inalterable legalidad cotidiana”³²¹. El paisaje en sí mismo como ya vimos también sería coto de lo fantástico gracias al misticismo natural como en Juan Ramón Jiménez y sus *Jardines lejanos* de 1904, matizado de un quietismo “estático” y extraño usualmente fusionado con la emotividad de los personajes que lo transitan, en una manera evidente de volcar un sentimiento mediante la naturaleza. En ese sentido para Litvak incluso en la decoración vegetal subsistiría también ese matiz fantástico con plantas indómitas, dotadas de intenciones malignas, ramificaciones arquitectónicas que en ocasiones como vimos en alguna pieza de Varela llegarían a metamorfosearse con el cuerpo de la mujer como tratamos anteriormente.

No en vano muchos de los artistas simbolistas y modernistas y por ende entre ellos el artista que nos ocupa, hicieron de lo desconocido un objetivo a seguir, descifrando aquellas claves ocultas en la cotidianeidad que les acercara a esa representación de la realidad subjetiva, decorativa y emotiva y que paralelamente les permitiera sugerir un estado del alma a la manera romántica como valoraba en su momento Aurier.

Todas las corrientes del gusto fin de siglo en España que definirían la lucha contra la razón (decadentismo, prerrafaelismo, esteticismo, *wagnerianismo*, primitivismo, fantasía y el gusto por la obra del Greco) se guiarían por esa búsqueda de aquello no visible por encima del mero valor del arte como espejo retiniano. El enigma para Litvak en el modernismo³²² trascendería la realidad para ubicarse a camino entre el inconsciente, lo mágico y lo divino como en el caso de la pintura a través de Gutiérrez Solana, Munch, Ensor, Zuloaga, Darío de Regoyos o Whistler por citar algunos casos. Además en el caso español la tragedia y el pesimismo traerían consigo a su vez un regusto casi masoca por la estética de la fatalidad, el dolor y la muerte que irrumpiría en artistas como Rusiñol, Nonell, Picasso, Riquer o Néstor Fernández de la Torre. Mediante motivos melancólicos donde el uso simbólico del azul (como en Víctor Hugo o Rubén Darío) jugaba un papel importante así como lo enfermizo (de nuevo en una clara evocación del periodo romántico), el otoño o figuras como los payasos, *pierrots*, bohemios de vida corta y vagabundos.

³²¹ Litvak, Lily, *España 1900..*, opus cit, p.144, donde la autora cita a Roger Caillois y su obra *Au coeur du fantastique*, París, 1965.

³²² Litvak, Lily, “Hacer visible lo invisible...”, opus cit, p.138, donde ya desde el título la autora parafrasea a Rimbaud.

Selección de obras:

1. Ilustración para texto *La dolora amarilla, Blanco y Negro*, sin datos, tinta y gouache sobre cartulina, 50,1 x 32,7 x 35,6 x 23,5 cm. Alusión a la muerte y su vinculación simbólica con la mujer, esta además es presentada bajo los cánones del *Art Nouveau* internacional mediante un juego anatómico muy del gusto del autor de gran estilización. Con ello incluye símbolos tan propios del momento como las alas de mariposa que adornan a la mujer que parece flotar oníricamente en el espacio y la calavera que alude a la muerte, podría existir en este caso una alusión a la belleza femenina como perdición.
2. Ilustración para texto de Juan José Cadenas *Veneciane, Blanco y Negro*, nº 453, 6 de enero de 1900, tinta y grafito sobre cartulina, 46,7 x 32,7 x 41,6 x 27,8 cm. En esta obra Varela introduce la temática carnavalesca centrada en lo veneciano, algo muy usual en el conjunto de su obra. En este caso se entremezclan la estética medieval de la mujer y el gondolero, dentro de un marco arquitectónico muy veneciano que enmarca la escena. Todo resuelto a través de manchas oscuras y una linealidad muy común en el artista.
3. Óleo sobre tela *Ecce Homo, Blanco y Negro*, sin datos, ca.1900, posible nº 467, 14 de abril de 1900, gouache sobre tela, 51 x 34,5 x 44,5 x 30 cm. Esta obra inicia una serie dedicada a los personajes de la pasión, dentro de esa temática religiosa tratada en esta ocasión bajo los cánones de la pintura realista y costumbrista.
4. Dibujo de contraportada de *Blanco y Negro*, sin datos, ca.1900, posible nº 467, 14 de abril de 1900, para el especial *Personajes de la pasión*, tinta sobre cartulina, 44,4 x 31,4 x 32,4 x 23,4 cm. Contraportada con motivo floral mediante la flor de la pasión acompañada de una tipografía cercana a las utilizadas por la revista *Ver Sacrum*.
5. Ilustración sobre la flor de la pasión con la cruz de espinas para *Blanco y Negro*, especial *Personajes de la pasión*, sin datos, ca.1900, posible nº 467, 14 de abril de 1900, tinta sobre papel, 24,4 x 23 x 17,4 x 15,3 cm. Bajo asunto religioso incluye de nuevo el motivo floral con un detallismo casi botánico acompañado por una base geométrica y una flor de lirio central. Además aparece la corona de espinas con una yedra, un martillo símbolo de la pasión, una esponja para enjugar la sangre, los clavos de Cristo y una lanza.
6. Ilustración copia a color para texto de Arturo Reyes *Oriental, Blanco y Negro*, nº 473, 26 de mayo de 1900, acuarela y tinta sobre cartulina, 30 x 21 x 22,5 x 15,3 cm. Orientalismo medievalizado a través de la pugna entre un caballero cristiano y otra árabe. El uso del color recuerda a los tonos decorativos que el mismo Varela usaría con tanta frecuencia, además se incluye un texto en el reverso del artista dando instrucciones al operario de plancha, lo que incide en el valor que el artista le daba al acabado final de cada pieza:
Querido Mastoy: voy a hacer algunas observaciones al boceto para el color que en este papel te entrego:

- Toda la orla es fondo verde, ¿detalles amarillo? Y el letrero negro, rojo muy intenso. En la figura las telas amarillas del moro más brillantes, y el cielo azul más claro y limpio y la capa del cristiano roja más brillante. Toda plana.
7. Ilustración para serie *Signos del zodiaco, Agosto-Virgo, Blanco y Negro*, nº 484, 11 de agosto de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 35,3 x 28,7 x 32,3 x 21, 2 cm. Uso de la mujer dentro de la serie zodiacal a través del modelo de mujer a lo Mucha, de pose sensual, inestable en el espacio que sostiene un ramo de flores que simboliza el signo que se representa.
 8. Ilustración para la serie *Signos del zodiaco, Libra-Septiembre, Blanco y Negro*, nº 488, 8 de septiembre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 40,3 x 31,5 x 34,8 x 22, 9 cm. En este caso repite el modelo femenino bajo una orla de motivos geométricos de recuerdo vienés, la mujer posa con la típica balanza rodeada de estrellas que también son muy comunes en las obras zodiacales de Varela. La obra final sería a color.
 9. Ilustración para la serie *Signos del zodiaco, Escorpio-Octubre, Blanco y Negro*, nº 495, 27 de octubre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina.
 10. Ilustración para serie *Signos del zodiaco, Sagitario-Noviembre, Blanco y Negro*, nº 499, 24 de noviembre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 36,1 x 28,8 x 28,5 x 19 cm.
 11. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, sin datos, ca, febrero de 1901, nº511, tinta y gouache sobre cartón, 45,2 x 28,7 x 37,5 x 24,5 cm. Portada para ser impresa en huecogravado lo que nos lleva a pensar que fuera utilizada para almanaque o número especial. Alusión clara al exotismo oriental.
 12. Ilustración *Enero-Acuario, Blanco y Negro*, nº 558, 11 de enero de 1902, tinta sobre papel, 34 x 23,3 x 23,3 x 15,3 cm.
 13. Ilustración *Febrero-Piscis, Blanco y Negro*, nº 561, 1 de febrero de 1902, tinta sobre papel, 33,5 x 23,5 x 23,2 x 16,5 cm.
 14. Ilustración *Piscis, Febrero-Marzo, Blanco y Negro*, nº 564, 22 de febrero de 1902, tinta y gouache sobre papel, 34,5 x 20 x 24,1 x 16,5 cm.
 15. Ilustración *Aries-Marzo, Blanco y Negro*, nº 566, 8 de marzo de 1902, tinta y gouache sobre cartulina, 32,8 x 25,3 x 23,6 x 16,8 cm.
 16. Ilustración *Aries-Marzo, Blanco y Negro*, nº 568, 22 de marzo de 1902, tinta sobre papel, 30 x 24 x 24,5 x 16,8 cm.
 17. Ilustración y orla para texto *La cena, Blanco y Negro*, nº 29 de marzo de 1902, tinta sobre papel, 39 x 57,8 x 34,4 x 53,7 cm. Representación de la última cena bajo influjo germano a nivel formal, así como en el anacronismo de ropajes y muebles de tono medieval que contrastan con la escena bíblica. En cuanto a los motivos decorativos de la orla enmarcadora cabría destacar el sentido geométrico que en cierta parte le dota a los elementos vegetales y ramas de cierta rectitud. La obra fue impresa en color sepia.
 18. Ilustración para texto *El prendimiento 2, Blanco y Negro*, nº 569, 29 de marzo de 1902, tinta y gouache sobre papel, 22,7 x 31,3 x 12,2 x 15,3 cm. Escena bíblica bajo el estilo lineal y el anacronismo medievalizante.

19. Ilustración para texto *El calvario 2, Blanco y Negro*, nº 569, 29 de marzo de 1902, tinta sobre papel, 24 x 33,9 x 12,3 x 16,7 cm.
20. Ilustración *Abril-Mayo, Blanco y Negro*, nº 573, almanaque del 26 de abril de 1902, tinta sobre papel, 34 x 24 x 24,3 x 17,7 cm. Mujer y zodiaco también aparecen como en este caso ligados, con un toque esotérico que se aprecia en la estrella de seis puntas tan frecuentes como vimos en este tipo de obra en Varela.
21. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 576, 17 de mayo de 1902, tinta sobre papel, 29,9 x 23, 8 cm. En la línea de sus series zodiacales en este caso con calendario en relación al signo de géminis y con la corona real que alude al mes en que nació Alfonso XIII.
22. Ilustración *Cáncer-Junio, Blanco y Negro*, nº 579, 7 de junio de 1902, tinta sobre papel, 34 x 28,2 cm.
23. Ilustración y orla para texto de Manuel Reina *La danza macabra, Blanco y Negro*, nº 600, 1 de noviembre de 1902, tinta sobre papel, 33,5 x 23,5 x 23,2 x 15,8 cm. Referencia a la fugacidad de la vida, a través de una danza macabra de esqueletos que portan una guadaña y un reloj de arena. Todo compuesto de manera simétrica con un eje central que es el esqueleto tocando un violín.
24. Ilustración para texto de Sinesio Delgado *Sursum Corda, Blanco y Negro*, nº 609, 3 de enero de 1903, tinta, aguada y gouache sobre papel, 51,3 x 34,3 x 46 x 30 cm. Alusión religiosa resuelta bajo un evidente estilo lineal muy próximo al de la ilustración germana coetánea. De aspecto casi tosco en el trazo similar a la factura de los grabados, además la figura central repite la posición en perfil muy usada en Varela y el uso de elementos concatenados para generar profundidad. Todo dirige la mirada del espectador al letrero principal donde se lee la expresión *Sursum Corda* (levantemos el corazón) de tinte religioso.
25. Ilustración y orla para texto de Salvador Rueda *La parranda triste, Blanco y Negro*, nº 612, 24 de enero de 1903, tinta sobre papel, 38 x 26,1 x 32,8 x 21 cm. Utiliza de nuevo el recurso de portaestandarte pero en este caso a modo de guadaña, que habilita un espacio derecho para ilustración y texto. La temática es la misma que en la anterior obra, La dama de la muerte de nuevo posicionada en perfil porta una ristra con cabezas que marca el eje para la división del texto, además vuelve a incluir el motivo simbólico del reloj de arena con alas.
26. Ilustración y orla para concurso de cuentos *El reloj, Blanco y Negro*, nº 663, 16 de enero de 1904, tinta y aguada sobre cartón, 38 x 56 x 35,3 x 53,2 cm. De nuevo temática macabra y estilo germano, la obra final fue impresa a color.
27. Ilustración para texto *El sermón de la montaña 1, Blanco y Negro*, nº 673, 26 de marzo de 1904, tinta y aguada sobre cartón, 38,2 x 37,9 x 33 x 31,9 cm. Escena religiosa de la vida de Cristo bajo el linealismo característico y orla decorativa floral.
28. Motivo decorativo para *El descendimiento de la cruz 3, Blanco y Negro*, nº 728, 20 de abril de 1905, tinta sobre cartulina, 19,8 x 34,6 x 9,3 x 30,2 cm. Especie de orla de encabezamiento con un motivo central que es la corona de espinas con los clavos de la pasión acompañado a ambos lados de una decoración vegetal más clásica que de costumbre y menos estilizada similar a las hojas de canto.

29. Ilustración y orla para texto de Manuel de Sandoval *Contradicción, Blanco y Negro*, nº 753, 7 de octubre de 1905, tinta y aguada sobre cartulina, 32,6 x 25,3 x 23,5 x 15,5 cm. Alusión alegórica al amor profano y al amor sagrado algo común dentro de la iconografía modernista. Toda la decoración resulta muy orgánica, simétrica y en ocasiones casi abstracta. El título está cambiado en la lámina original al de *El triunfo de la cruz*, existe también un cierto recuerdo arquitectónico en las formas.
30. Ilustración y orla para texto de Pedro Barrantes *Nocturno, Blanco y Negro*, nº 754, 14 de octubre de 1905, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 50 x 32,5 x 34,8 x 22,8 cm. Obra entre la danza macabara y el puro onirismo fantástico.
31. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 816, almanaque de 1907, 22 de diciembre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 38,7 x 25 x 35,5 x 23,8 cm. Pieza marcada por el estilo *Art Nouveau* y estética prerrafaelita, de composición a base de formas rectas utiliza un eje simétrico que es el ángel alado. Este viene definido por un aire andrógino, que recarga en exceso la parte izquierda de la obra lo que Varela soluciona incluyendo al niño a la derecha que puede simbolizar el año nuevo o el nacimiento de Cristo y su anunciación.
32. Ilustración y orla para texto de Fernández Shaw *Crepúsculo, Blanco y Negro*, nº 942, 22 de mayo de 1909, tinta y gouache sobre cartulina, 32,7 x 30,2 x 25,8 x 24,2 cm. Escena de tinte funerario enmarcada en una exquisita orla con motivos de tallos enredados de reminiscencias medievales y anglosajonas. Mediante una figura que se despide con un pañuelo blanco para arribar a las garras de la muerte. Es interesante también la aparición de aves negras como señal de fatalidad.
33. Dibujo ilustrativo *Del canal de Venecia. La canción del ensueño, Blanco y Negro*, nº 1.072, 26 de noviembre de 1911, acuarela sobre cartulina, 49,3 x 34 x 33,3 x 23,2 cm. Dentro de un tono poético esta obra colorista se apoya en las gamas de verdes, malvas y azules para dar sentido a la imagen de la carnavalesca Venecia. En esta ocasión el autor recurre a la perspectiva con línea de fuga que aparecen apoyadas en el muelle mientras que la laguna y el fondo quedan un tanto difusos gracias al uso de las manchas diluías de color. La indefinición del fondo sin embargo contrasta con la rotundidad de la góndola y de ese músico con laúd de aspecto medieval. Dando un aspecto casi de instantánea.
34. Dibujo para calendario *El Niño Jesús-Enero 1, Aries-Marzo 1, Blanco y Negro*, sin datos, ca. enero 1913, posible nº 1.129, 5 de enero de 1913, para almanaque gouache y grafito sobre cartulina, 19,8 x 25,7 en la mancha de las circunferencias de 10,2 de diámetro cada una. Posible inicio de una serie de portadas para almanaque que conectarían las festividades cristianas con el calendario pagano y zodiacal. La obra no está firmada por lo que la autoría es dudosa aunque el estilo y la tipografía modernista nos hace pensar en que sí es la mano del artista portuense.
35. Ilustración y orla para texto de Joaquín Dicenta hijo *A Córdoba, Blanco y Negro*, nº 1.141, 30 de marzo de 1913, tinta sobre cartulina, 60,1 x 40,8 x 48,2 x 32,3

cm. Ejemplo de exotismo oriental ligado a la historia de Córdoba, en esta ocasión mediante un formato de viñeta superior con orla y un eje central que divide en dos columnas de texto la parte inferior. El eje es una columna cuyo fuste queda decorado por enredaderas, además el influjo decorativo hispanomusulmán también se deja ver en las formas de arabesco abigarrado de la orla así como la modulación de trazo; más grueso para la orla superior y más fino y delicado para la escena. Dentro de esta el fondo arquitectónico también queda definido por líneas finas con lo que gracias al trazo el artista logra a su vez la sensación de profundidad.

36. Ilustración para texto de Francisco Villaespesa *Veneciana, Blanco y Negro*, nº 1.150, 1 de junio de 1913, tinta sobre cartulina, 45,2 x 36,3 x 36,2 x 24,3 cm. La composición repite en este caso el sentido decorativo a modo de mural arquitectónico con un espacio inferior para texto dividido por una columna central que el autor ya había usado en otras piezas como *La ira que pasa...* El exotismo y romanticismo de lo veneciano vuelve a ligarse a la música, con esos personajes de músicos, uno de ellos el que toca el violín además es utilizado como eje de la obra. El detallismo en los postes del embarcadero, las guirnaldas y la góndola reiteran el sentido erudito del artista en su tratamiento. La sensación de escenografía teatral se emparenta con las típicas decoraciones simbolistas del momento y con la literatura del carnaval de la vida de Rimbaud.
37. Ilustración y orla para texto de José Rodao *En batalla, Blanco y Negro*, nº 1.219, 27 de septiembre de 1914, tinta sobre papel, 47,6 x 34,1 x 36,4 x 24,2 cm. Repite representación de la alegoría de la dama de la muerte a caballo, así como influencias estilísticas claramente germanas. En la edición impresa aparecería también una columna de texto con caligrafía gótica que pudo ser obra del mismo Varela.
38. Ilustración para texto de Emilio Bobadilla *La poesía de la destrucción, Blanco y Negro*, nº 1.224, 1 de noviembre de 1914, tinta y aguada sobre papel, 47,8 x 34,2 x 36,4 x 31,7 cm. Muy similar a la anterior en cuanto a estilo, disposición y temática.
39. Ilustración para portada *Acuario-Enero, Blanco y Negro*, nº 1.233, 3 de enero de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 36,8 x 25,7 x 31,2 x 22,8 cm. Nueva serie zodiacal y calendario donde Varela repite muchas de las características mostradas en anteriores series.
40. Ilustración para portada *Piscis-febrero, Blanco y Negro*, nº 1.240, 21 de febrero de 1915, tinta y gouache sobre cartulina, 40,3 x 32,3 x 32,2 x 22,7 cm.
41. Ilustración para portada *Blanco y Negro*, nº 1.265, 15 de agosto de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 51,1 x 36,2 x 43,3 x 31 cm. Portada en la que aparece el típico angelote con un lienzo con la Virgen de la Paloma, fundiendo religión y tradición. A pesar de la fecha de la obra el estilo y el dinamismo compositivo siguen recordando al *Art Nouveau*.
42. Ilustración para portada *El dulce nombre de María, Blanco y Negro*, nº 1.269, 12 de septiembre de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 50,5 x 37 x 35,6 x 25,6 cm. Modelo de representación mariana de índole prerrafaelita con algo

- más de vitalismo y menos languidez que las típicas vírgenes prerrafaelitas y un gusto por la geometrización de los motivos interesante. Además vuelve sobre el uso de las estrellas de seis puntas y símbolos como las azucenas.
43. Ilustración para portada *Nuestra Señora del Pilar*, *Blanco y Negro*, nº 1.274, 17 de octubre de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 50,3 x 34,4 x 35,2 x 25,4 cm. En este caso la alusión al tema religioso es mucho más tradicionalista en sintonía con la idiosincrasia de la revista en el tratamiento de la festividad nacional en la que religión y patriotismo van de la mano.
 44. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.279, 21 de noviembre de 1915, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 51,2 x 36,4 x 37,2 x 27,1 cm. Representación de Santa Cecilia patrona de la música, bajo los cánones de la ilustración anglosajona y catalana, a través de una composición de enorme planimetría y cierto aspecto de cartel. El conjunto denota cierta incoherencia espacial no muy bien resuelta y un evidente recargo barroquizante en la parte inferior gracias a las flores (azucenas) que acompañana a la santa. La factura de manchas y trazos sigue recordando mucho al arte de Mucha o Grasset.
 45. Ilustración y orla para texto de Mariano Zurita *El don de la muerte*, *Blanco y Negro*, nº 1.331, 19 de noviembre de 1916, tinta y aguada sobre papel, 48 x 34,7 x 36,3 x 24,1 cm. De nuevo la temática macabra estilísticamente cercana al mundo de exlibrismo y a la ilustración germana. Todo enmarcado en una orla vegetal que se prolonga inferiormente en un eje que divide el espacio en dos columnas de texto. La abstracción y la expresividad de los trazos y de las formas resultan similares a la obra gráfica de Juan Gris.
 46. Ilustración para portadilla *Signo Virgo mes de Agosto*, *Blanco y Negro*, nº 1.472, 3 de agosto de 1919, tinta sobre papel, 21,1 x 25, 8x 10,5 x 16,3 cm. Representación zodiacal al modo de logotipo o monograma muy común en el modernismo.
 47. Dibujo ilustrativo *Paisajes bíblicos, la Anunciación*, *Blanco y Negro*, nº 1.629, 6 de agosto de 1922, reutilizado el 5 de febrero de 1956, acuarela y gouache sobre papel, 49,8 x 38,5 x 47,2 x 34,5 cm. Composición de índole religiosa y estética prerrafaelita con ecos de alguna fuente pictórica clásica. El ángel de la Anunciación es esta ocasión es representado por una mujer acompañando a la Virgen. Dentro de un conjunto piramidal rematado en la parte superior por una rama de árbol y abajo por una hilera de mampostería sobre la que se apoyan las figuras. El modelo femenino resulta un tanto distante, frío y a la vez místico con lo que se refuerza el sentido espiritual de la escena. Al margen del uso de pinceladas de breves llama la atención de nuevo el juego anatómico con un halo de geometrización palpable entre ambas figuras que quedan separadas por un eje que se apoyaría en la columna y el ramo de lirios que simboliza la pureza. Por su parte las tonalidades cromáticas de malvas, rosas y azules enfatizan la espiritualidad del conjunto.
 48. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.717, 13 de abril de 1924, tinta y aguada sobre papel, 35 x 25 x 29 x 22 cm. Logotipo simbólico de la Semana

Santa mediante la cruz, el martillo, los clavos y las hojas de la flor de la pasión entremezclados con el pincel que simboliza el valor creativo de la revista.

49. Ilustración para texto *En el ara de la Pilarica. La ofrenda del hijo 2*, *Blanco y Negro*, nº 1.743, 12 de octubre de 1924, gouache sobre papel, 18 x 32,7 x 12 x 23,2 cm. Representación del típico ángel andrógino simbolista.
50. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.768, 5 de abril de 1925, tinta sobre papel, 35 x 24 x 23,3 x 18,4 cm. En la misma línea de las portadas para Semana Santa, en este caso para ilustrar el *Vía Crucis*.
51. Ilustración para portada interior de *Blanco y Negro*, *almanaque de 1928*, nº 1.911, 1 de enero de 1928, tinta y gouache sobre cartulina, 50 x 37,2 x 43,3 x 28 cm.

6.2.7 LAS ARTES.

*De todos los misterios del universo,
ninguno más profundo que el de la creación.
Nuestro espíritu humano es capaz de comprender cualquier
desarrollo
o transformación de la materia.
Pero cada vez que surge algo que antes no había existido
-cuando nace un niño, o de la noche a la mañana, germina
una plantita entre grumos de tierra- nos vence la sensación de que
ha acontecido algo sobrenatural, de que ha estado obrando una
fuerza
sobrehumana, divina. Y nuestro respeto llega a su máximo, casi diría,
se torna religioso, cuando aquello que aparece de repente no es cosa
percedera.
Cuando no se desvanece como una flor, ni fallece como el hombre,
sino que tiene fuerza para sobrevivir a nuestra propia época y a todos
los
tiempos por venir- la fuerza de durar eternamente, como el cielo, la
tierra
y el mar, el sol, la luna y las estrellas, que no son creaciones del
hombre, sino
de Dios.
A veces nos es dado asistir a ese milagro, y nos es dado en una
esfera sola:
en la del arte.*

Stefan Zweig en conferencia pronunciada en Buenos Aires el 29 de octubre de 1940,
recogida en *El misterio de la creación artística*.

Muy vinculado a las teorías de Richard Wagner sobre la unión de las artes, la obra de arte total y el sustrato social que esto conllevaba, Eulogio Varela siguiendo el simbolismo de las artes emprendería una serie de obras para la revista de Luca de Tena

en las que el Arte como tal sería de alguna forma homenajeado. En ocasiones mediante las reiterativas alegorías femeninas, en otras a través de músicos y pajes medievales con laúdes, ilustraciones de partituras de música tradicional o bien integrando una disciplina artística dentro de un homenaje mayor a nuestros más insignes artistas. Sin olvidar el uso decorativo de los elementos arquitectónicos o la plasmación visual de ese poético modernismo, épico y tradicional que como hemos ido viendo tan notorio sería entre sus obras. En todo caso y en conjunto se trataría de todo un reflejo de su carácter más esteta que asomaría en estas ilustraciones donde de nuevo esas “damas” de Varela serían el mejor reclamo alegórico de disciplinas como el teatro, la pintura, la poesía o la literatura.

Selección de obra:

1. Ilustración para texto *Artistas españolas cantadas por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, ABC*, sin datos, aparece parcialmente en el periódico el 23 de octubre de 1955, tinta sobre cartulina, 35 x 24,8 x 24,3 x 16,3 cm. Alusión alegórica al teatro mediante la máscara del drama en la parte superior adornada por una guirnalda circular con flores y elementos dispuestos en aspa con una espada y una marioneta. En la parte inferior el artista representa la máscara de la comedia, en ambos casos acompañaban a viñeta al lado.
2. Dibujo ilustrativo y orla para partitura *La parranda del tres, Blanco y Negro*, nº 445, 11 de noviembre de 1899, tinta y gouache sobre cartulina, 40 x 29,5 x 34,4 x 22,5 cm. Obra muy decorativa que enmarca una partitura musical titulada *Aires murcianos*, dentro de un estilo muy recargado con elementos de castañuelas, gorros típicos, lacerías y una guitarra, todavía marcado por un gusto costumbrista evidente.
3. Ilustración para texto de Enrique de la Vega *El teatro español del siglo XIX, Francisco Martínez de la Rosa, Antonio Gil de Zárate, Blanco y Negro*, nº 526, 1 de junio de 1901, tinta sobre papel, 47 x 33,8 x 29 x 19 cm. Alegoría femenina del teatro, bajo influjo de Alfons Mucha, que funciona como eje central de la composición y habilita dos tondos para retratos de cada uno de los autores homenajeados. Además en la parte inferior también se distribuye el espacio en dos columnas una para cada semblanza de los autores. La figura alegórica porta de nuevo las dos máscaras del teatro clásico, marcando una composición de dos pirámides una superior más evidente y otra compuesta por otro tondo detrás de la mujer que haría pareja con los dos superiores y que serviría para definir una pirámide invertida en este caso. El velo en vuelo atado a la mujer sirve a su vez de orla, en conjunto se repite ese poderoso valor gráfico de la línea que también recuerda a la obra de

Beardsley. El sentido de las estrellas de seis puntas vuelve a ser enigmático así como ese juego de triángulos que superpuestos mediante los tres tondos conformarían también una estrella.

4. Ilustración para portada de número especial de *Blanco y Negro*, sin datos, ca, septiembre de 1901, posiblemente del 14 de septiembre, nº 541, tinta sobre papel, 47 x 35,6 x 33 x 22,5 cm. Portada homenaje al oficio de ilustrador, dentro de un especial sobre las fiestas de Valladolid. El uso del trazo de nuevo vuelve a marcar la modernidad del dibujo así como su verticalidad. La firma del artista curiosamente aparece en una hoja en blanco a los pies del dibujante.
5. Ilustración y orla para imagen y texto de sección *Calendario histórico de Mozart, Blanco y Negro*, nº 560, 25 de enero de 1902, tinta sobre papel, 34 x 23,8 x 29 x 19,5 cm. Homenaje en el aniversario del nacimiento de Mozart.
6. Ilustración y orla para texto de Enrique Menéndez *En días negros*, nº 599, 25 de octubre de 1902, tinta sobre papel, 33,3 x 23,8 x 30,1 x 22,2 cm. Composición muy similar a otra del artista como sería *Agua a bordo* repitiendo la figura del poeta de perfil cuyo instrumento sobresale por encima del marco, rompiendo la ficción del dibujo.
7. Ilustración para texto de Josefina Vidal *Una guitarra nueva, Blanco y Negro*, nº 624, 18 de abril de 1903, tinta sobre cartulina, 17,2 x 28 x 12,6 x 25 cm. Encabezamiento para texto con ilustración que al parecer según palabras del mismo Varela iba haciendo pareja con un diseño de mueble músico.
8. Ilustración y orla para texto de Manuel Reina *A Rosales, Blanco y Negro*, nº 697, 10 de septiembre de 1904, tinta y grafito azul sobre cartulina, 50 x 32,6 x 34,9 x 22,8 cm. Estupenda alegoría de la pintura para homenajear a Eduardo Rosales. Se trata de una figura andrógina que porta dos coronas de laurel en sus manos así como una paleta con pinceles en su cintura. En esta ocasión el espacio para texto es más reducido quedando marginado en la parte inferior izquierda, sí se mantiene la simetría con un eje que es la misma figura y un resabio claro del arte de Mucha.
9. Ilustración para portada de *Blanco y Negro*, nº 812, 24 de noviembre de 1906, tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 50 x 23,2 x 30,7 x 21 cm. La obra final se imprimió a color. Alegoría de la pintura dentro de la típica iconografía simbolista en la que se ligan las formas de la mujer con la naturaleza animal. A modo en este caso de sirena que sale del agua portando dos tubos de pintura como reivindicación del arte, todo representado dentro de un sentido organicista y lineal muy propio del *Art Nouveau*; todo bajo un claro aspecto de cartel.
10. Ilustración para Certamen Artístico de *Blanco y Negro*, nº 815, 15 de diciembre de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 32,5 x 47,4 x 29,3 x 44,4 cm. Formato de cartel para una composición tipo cartel simétrica con un espacio izquierdo para la alegoría de las artes y otro derecho para tipografía. La geometrización del espacio es evidente a través de un juego concéntrico

de hojas y plumas así como en el fondo tras la mujer que porta los pinceles, el laurel y en su frente la típica estrella de seis puntas.

11. Ilustración para texto de Fernández Shaw *Trenos, Blanco y Negro*, nº 994, 21 de mayo de 1910, tinta sobre cartulina, 40,4 x 13,8 x 36,3 x 13,1 cm. Figura del músico trovador medieval.
12. Ilustración y orla para texto de Manuel Lassa *Siglo XVII un cuadro 2, Blanco y Negro*, nº 1.080, 21 de enero de 1912, tinta sobre cartulina, 22 x 19, diámetro 15,2 cm. Formato de tondo para representar de manera laudatoria el proceso de elaboración de *Las meninas* de Velázquez.
13. Ilustración y orla para texto de Germán G. de Zavala *Trova, Blanco y Negro*, nº 1.089, 24 de marzo de 1912, tinta sobre cartulina, 37,5 x 26,9 x 30,3 x 20,2 cm. De nuevo la figura del trovador medieval en una composición abigarrada, y alto desarrollo de volúmenes que quedan independizados del fondo por su trazo.
14. Ilustración para texto de Julio Hoyos *La salve de los poetas, Blanco y Negro*, nº 1.092, 14 de abril de 1912, tinta sobre cartulina, 34,2 x 26,3 x 24,3 x 16,3 cm. En este caso nos encontramos con una alegoría de la poesía clásica que sostiene una *Niké* con una hoja de laurel, el tratamiento recuerda al de la estatuaría clásica.
15. Ilustración para texto de Aurelio Bay *El poeta cautivo, Blanco y Negro*, nº 1.098, 26 de mayo de 1912, tinta sobre cartulina, 47,5 x 31,3 x 39,3 x 26,2 cm. De nuevo el homenaje al ideal poético medieval en la figura del trovador.
16. Ilustración para texto de Demetrio Castro Castejón *El gaitero, Blanco y Negro*, nº 1.101, 16 de junio de 1912, tinta y aguada sobre cartulina, 33,1 x 25,6 x 22,2 x 16,3 cm.
17. Ilustración para texto de Juan Antonio Hernández *Amorosa, Blanco y Negro*, nº 1.109, 11 de agosto de 1912, tinta sobre cartulina, 35,8 x 24,1 x 30,3 x 20,3 cm.
18. Ilustración para texto de Celso Lucio, *El fuego sagrado, Blanco y Negro*, nº 1.115, 22 de septiembre de 1912, tinta sobre cartulina, 35,7 x 23,8 x 30,4 x 20,4 cm. Ejemplo de invocación del arte desde un valor casi espiritual, con ese grupo de donceles en diferentes poses que también le sirve al autor para mostrar sus grandes dotes como dibujante.
19. Ilustración para texto de Azorín *Escenas madrileñas, los poetas, Blanco y Negro*, nº 1.202, 31 de mayo de 1914, tinta sobre papel, 47,7 x 34,3 x 27,3 x 20,2 cm. Escena intimista de la bohemia madrileña que tan bien conocería el autor del texto como el mismo Varela.
20. Ilustración y orla para sección *Páginas instructivas, estilos arquitectónicos, Blanco y Negro*, nº 1.236, 22 de enero de 1915, tinta y aguada sobre cartulina, 36,8 x 25,3 x 28,2 x 20,2 cm. Con esta obra se inicia una serie que recorre los diferentes estilos arquitectónicos recreando con un detallismo erudito todo el lenguaje decorativo en este caso del arte del gótico. La viñeta del cantero está orlada con una decoración típica de tracería gótica.

21. Ilustración y orla para *Arte románico. Arquitectura y ornamentación. Blanco y Negro*, nº 1.243, 14 de marzo de 1915, tinta sobre cartulina, 36,8 x 23,5 x 28,7 x 20, 2 cm. Viñeta de interior de un ábside románico enmarcada por una orla de motivos geométricos de sogeados sacados del repertorio del Románico español.
22. Ilustración *Arte Renacimiento español, Blanco y Negro*, nº 1.253, 23 de mayo de 1915, tinta sobre cartulina, 36,8 x 25,3 x 30,3 x 20,5 cm. En esta ocasión la decoración está sacada de los motivos del *grutesco* italiano así como del plateresco español. La representación del artista enfatiza su sentido humanista al sostener una gubia, un pincel y un compás, señal de la nueva valoración del artista en aquella época.
23. Ilustración y orla para *Arte árabe España, Blanco y Negro*, nº 1.262, 25 de julio de 1915, tinta sobre cartulina, 37,5 x 25,8 x 30,3 x 20,1 cm. En la misma sintonía de sus predecesoras en este caso con la mezquita de Córdoba de fondo.
24. Ilustración y orla para texto de Amado Nervo *La mejor poesía, Blanco y Negro*, nº 1.316, 6 de agosto de 1916, tinta sobre papel, 47,6 x 34,7 x 36,3 x 24,2 cm. Composición orlada mediante motivos naturales que se engarzan con gran ritmo a través de un tallo grueso y pequeños frutos, enmarcando toda la viñeta con la cartela a la mitad para el título y texto abajo. De nuevo el poeta medieval de tono bucólico y con algo de su vinculación con la Naturaleza que defendía Ruskin.
25. Ilustración para *Centenario de Gustavo Adolfo Bécquer, 17 de febrero de 1836, Blanco y Negro*, nº 2.326, 16 de febrero de 1936, tinta sobre papel, 48 x 35,3 x 31,8 x 19,8 cm. Homenaje a Bécquer dentro de un estilo similar al de los exlibris, cinjugando elementos decorativos con otros simbólicos como la guirnalda circular atravesada por una lacería en vertical, un libro y una rama de olivo o laurel como metáfora de la gloria. Además en la parte superior incluye dos golondrinas al vuelo que aluden a la famosa poesía de Bécquer.

6.3 INTERACCIONES. COMPARATIVA CON LOS ARTISTAS MODERNISTAS MÁS RELEVANTES DE LA REVISTA. EL CASO DE JUAN GRIS. DESARROLLO DE EULOGIO VARELA EN SU CARRERA.

*Eulogio Varela, que vale y significa
todo un temperamento artístico
aplicado al arte decorativo modernista,
cuyas ornamentaciones tienen el sello privativo
de los grandes maestros del arte de la decoración
del otro lado de los Pirineos.*

Anónimo, “El triunfo de nuestros artistas” en *Blanco y Negro*, nº 788, 9 de junio de 1906.

Eulogio Varela Sartorio como otros ilustradores de la revista de Prensa Española gracias a su aptitud y conocimiento como defendía Rodríguez de León³²³, lograría desarrollar un modernismo gráfico que impartiría a su vez toda una doctrina estética del movimiento. Sin embargo una de las características más propias en ese sentido del artista portuense, sería que a diferencia de otros la mayor parte de su producción se centraría en buscar un camino que le condujera hacia esa rama de la modernidad a través del estudio, nunca del simple modismo formal o temático, aunque a la postre en ocasiones lo pareciera. Su faceta didáctica relucía entonces para ampliar sus horizontes desde ese costumbrismo anquilosado y vetusto en la línea de otros como Narciso Méndez Bringa o Inocencio Medina Vera hasta el *Art nouveau* más valiente.

Dentro de la catalogación que hace Brasas Egido en su obra ya comentada *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*, acerca de los artistas de la revista de Prensa Española, él lo encuadra dentro de los más cercanos al modelo

³²³ Rodríguez de León, Antonio, “Eulogio Varela, el poeta de la técnica pictórica”, opus cit, p.307.

modernista francés e inglés (no en el alemán curiosamente) junto a José Arijá y Chiorino. Sin embargo las diferencias entre ellos serían apreciables, para empezar Varela sería el único que indagaría en el aspecto más científico del modernismo mientras que José Arijá provendría de un referente decorativista y Chiorino del *Liberty* turinés con ecos prerrafaelitas superficiales, además de ser también el único en llegar al modernismo desde ese costumbrismo influido por Emilio Sala. Chiorino, Orazzi y Arijá tan sólo fueron elementos aislados de una moda que hacia 1900 cobraría gran relevancia pero en el caso de Varela además de eso sería al mismo tiempo un exponente de estudio y trasgresión como demuestra ese salto formal que hemos podido apreciar entre ilustraciones como *Nostalgia*, *La estufa de antaño*, *La castañera*, *Cielo y Tierra*, *Shelley*, *La asistente nueva*, *Lirios* o las de *El criado del centurión* en la serie *Los milagros de nuestro señor Jesucristo* del número 412 (25 de marzo de 1899) y aquellas más “internacionales” en su definición a partir de 1901. Ejemplos precedentes claros de una temática literaria, en ocasiones lacrimógena acorde con varios postulados literarios y teatrales de la época y que tan abiertamente calarían en pintores y artistas. Ese lapso entre 1898 y 1900 es el único vestigio gráfico por lo tanto del Varela ilustrador más cercano al Varela pintor (a pesar como vimos de los innumerables anacronismos que lo convertirían en un artista ecléctico y nada ordinario en su adopción del estilo), deudor del modelo pintoresco, impresionista y anecdótico de Sala a la vez que de sus ínfulas decorativistas que serían la señal postrera de su identidad para el gaditano.

José Arijá a su vez sería más historicista, con un grafismo más “recargado” que el del andaluz (el de este más vigoroso en el trazo, más seguro), incluso más escultórico y próximo a su faceta como grabador y decorador, con tendencia a seguir modelos y estilos antiguos como señalaba Brasas Egido. Mucho más afín a aquellos ilustradores de códices medievales e incunables renacentistas según se desprendía de las palabras que se le dedicaron en la revista de Luca de Tena en su número 2.000 de 1939: “...de haber nacido en otros siglos hubiera miniado con benedictina paciencia los folios de pergamino de un códice monacal o trazado el cartón para una vidriera catedralicia”. Quizás tanto Chiorino como Arijá, desarrollaron un tipo de dibujo si se quiere menos “vanguardista” que el de Varela, entendido desde el afán de estos hacia un tipo de volumetría aún clásica con contornos definidos en los juegos de luz, sombra y proporciones que no generaban la misma sensación de planitud y linealidad que en las

de Varela. Un buen ejemplo serían las obras de Chiorino en la serie *Las flores* con su *Flor de invierno* del número 403 del 21 de enero de 1899 y la *Primavera* del 410, 11 de marzo del mismo año o las de Arija, como sus mujeres para el Almanaque de 1899 (primer semestre). El del Puerto de Santa María gustaba más de la renovación formal, a lo que convendría añadir de nuevo la indispensable aportación a su obra de Juan Gris en 1906 así como de los juegos de curvas, sinuosidades y linealidades en relación al estilo de su gran amigo y compañero-socio Joaquín Xaudaró (quien al margen de sus caricaturas fue también un gran valedor de las formas del *Art nouveau* como en su ilustración para *El sueño de una noche de vigilia* de Ginés de Pasamonte del número 410, del 11 de marzo de 1899, por ejemplo). Un estilo asumido por el autor que refrendaba esa ausencia de profundidad gracias a las tintas planas y que conseguía dar volumen mediante las gradaciones de color y sobre todo de la línea

Eulogio Varela por lo tanto aceptaría más esa vertiente internacional³²⁴ y con ello al cosmopolitismo que eso comportaba, adjuntando así adeptos que de manera esporádica colaborarían con *Blanco y Negro* de forma cercana a su estilo, más afrancesado, germanófilo, británico y catalán como serían los casos sin ir más lejos de Martín Giménez, Blanco Coris, Figal, Galiay Sarañana, el comentado Xaudaró, Arévalo, Lorenzo Coullaut Valera, Martínez Lumbreras, Vera y González, Carlos Lezcano, Lozano Sidro, Alberti Barceló, Casas, Gris etc. Entre todos ellos y sus aportaciones el modernismo en la revista saldría fortalecido así como su internacionalismo, dentro de una corriente de la que Varela pronto sería el gran promotor, bebiendo a su vez de las fuentes catalanas de Carlos Vázquez y sus referencias a la elegancia de Bonnat, Apeles Mestres, Casas (colaborador con sus obras *Barcelona* en el número 571, 12-4-1902, *La Chula*, número 667, 13-2-1904, o *La viuda* número 670, 5-3-1904), Olegario Junyent o Ramón Pichot.

Sería como vimos por así decirlo portavoz de la corriente modernista catalana en Madrid, y desde su humilde posición de ilustrador de revistas podría llegar a considerarse uno de los grandes promotores de todo el movimiento modernista capitalino, lo que acrecienta a mi parecer su relevancia. Estaría así encuadrado dentro de este último grupo de ilustradores entre los que evidentemente también existirían las

³²⁴ A pesar de ello en ocasiones es muy fácil confundir la mano de José Arija con la de Varela y viceversa, principalmente en muchas de las orlas que realizarían, de hecho en el archivo de ABC aún nos podemos encontrar con piezas de autoría dudosa de este tipo o alguna serie zodiacal como la del número 1.129 del 5 de enero de 1913 o la serie de orlas del número 766 del 6 de enero de 1906 por ejemplo.

diferencias, como en el caso del comentado Xaudaró uno de los más vanguardistas en el trazo, el mismo Sileno tan próximo al estilo *Jugend* con su cuota de laconismo estético-burlesco o el gran Lozano Sidro, pintor e ilustrador similar a Varela en su trayectoria a medias entre la pintura de costumbres, la sátira y la ilustración modernista.

En resumen podríamos ubicar a Varela entre un conjunto de artistas españoles a camino entre finales del siglo XIX y la segunda década del XX, colaboradores de *Blanco y Negro* casi todos ellos y que ya en aquella etapa conjugaban y compartían una serie de inquietudes desde campos diferentes pero con un tronco en común; la modernidad. En definitiva casos como los del ceramista José Jorge Guardiola Bonet (1869-1950), Emilio Sala (1850-1910), Josep María Junoy (1887-1955), Alejandro de Riquer (1856-1920, este como vimos sobre todo en el cartel y en los exlibris donde introduciría esa moda por Mucha que retomaría Varela), Ricardo Canals (1876-1931), Lozano Sidro (1874-1935), Carlos Lezcano (1871-1929), Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932, como escultor y dibujante), Cecilio Plá (1860-1934), Carlos Vázquez (1869-1944), Adriá Gual (1872-1944), Ramón Pichot (1870-1925), José Galiay Sarañana (1880-¿?), Xaudaró (1872-1933), Ismael Smith (1886-¿?) y Juan Gris (1887-1927). Si para Bonet este último había sido el verdadero valor modernista de *Blanco y Negro*, Eulogio Varela bien por admiración o bien por imitación, se dejaría guiar por su estela en algunas ocasiones siguiendo una senda que anticipaba otros escenarios y de la que el portuense compartiría sus primeros fuegos, pero siempre manteniendo la máxima de no ser sucedáneo de nadie.

Profundizando y concretando en los más allegados a nuestro artista, diremos que tanto José Arijá (1872-1920) como Giuseppe Eugenio Chiorino (1871-1941) serían los pioneros en desarrollar esos lenguajes de la modernidad internacional, modernista y simbolista. No en vano sus colaboraciones partirían de 1896, mientras que las de Varela como explicamos comenzarían allá por finales de 1898. Los tres formarían la triada modernista de la publicación sobre todo a raíz del famoso Almanaque de 1900, *Las flores*, en el que las mujeres modernistas de los tres conjugarían de alguna manera pero con diferencias las bases formales del estilo. Por un lado en el caso del burgalés Arijá mediante unas volumetrías menos sofisticadas y un grafismo más escultórico que en las del gaditano, con un sentido abigarrado y minuaturesco de enorme pericia. Mientras en el caso del turinés Gech o Chiorino, su inspiración prerrafaelita le conducía a la lánguida huella del *Modern Style* o del *Liberty Style* en su defecto. Las tres opciones

serían claves en la apertura de un abanico amplio, con posibilidades más o menos heterodoxas de otros artistas, lo que sin duda ofrecía también una buena prueba de la complejidad y amplitud del estilo y que sirve para desterrar cualquier interés simplificador u homogeneizador del modernismo gráfico.

De esa variedad podríamos deducir al mismo tiempo todo un tránsito formal que nos conduciría a aquella opción linealista catalana que vimos en su momento y que Juan Gris por proximidad a nuestro artista también desarrollaría y marcaría en su obra. Evidentemente el sentido radical de las pocas piezas que Gris realizaría para *Blanco y Negro* o para otras revistas madrileñas como *Papel de Estraza*, *Renacimiento Latino*, *Alma* o *Gran Mundo* y el de sus ilustraciones para poemas como el de Santos Chocano *Alma América*, supondrían una puerta hacia la abstracción del modernismo internacional más audaz en nuestro territorio. Pero sería empero a raíz de las experiencias de aquellos tres pioneros a partir de las cuales sería posible ese camino hacia una “vanguardia” gráfica en el microcosmos que suponía la revista de Luca de Tena. Mediante lo cual muchos de esos autores citados anteriormente mostrarían su proximidad o interacción personal con el estilo, generando si se quiere un diálogo ausente de polémicas en el mismo seno de la publicación para conformar una pequeña “escuela modernista” interna. De alguna manera *Blanco y Negro* por su fuerza primigenia en el marco gráfico del Madrid contemporáneo posibilitaría importantes colaboraciones que servirían a esa causa vanguardista como serían las de los artistas catalanes o influidos por esta escuela como el citado Carlos Vázquez, gran promotor de ese modernismo innovador y experimental de aspecto japonés y que al mismo tiempo abriría las puertas de *Blanco y Negro* a Ricardo Canals, Apel·les Mestres, Ramón Pichot y Ramón Casas. Derivados e influidos por ellos estarían también Xaudaró y Gris evidentemente.

Con Juan Gris definitivamente se atisbaban nuevos escenarios, similares a los que en una primera etapa de su estancia parisina le esperarían como colaborador de revistas como *Le cri de Paris* o *L'Assiette au beurre* o en Cataluña con sus obras para *La Esquella de Torrota* o *Papitu*. Siendo en su pre-historia como señala Juan Manuel Bonet un admirador del maestro Varela y de la ilustración germana de la mano de Willi Geiger y George Kars. Así como veremos el artista madrileño iría adoptando un lenguaje cada vez más verdadero y abstracto que Eulogio Varela quien bien por precaución o por imitación sólo lo seguiría de manera cautelosa para no ser en ningún

caso sucedáneo de nadie bajo mi opinión. Ello no significaría ni muchos menos que el gaditano no llegara a conclusiones de índole gráfica y formal importantes y que le abrirían territorios de indagación desconocidos para él gracias a Gris, pero sin embargo la sensación que dejan muchas de sus piezas es la de un no querer entrar de lleno en un mundo con el que quizás se sentía demasiado alejado aún.



Portada para Blanco y Negro de Vera y González, n° 573, 26 de abril de 1902.

*Me importa lo mismo,
aplaudáis o censuréis,
esto que hoy no conocéis,
será pronto el modernismo.*

Joaquín Xaudaró. “El Modernismo”, *Blanco y Negro*, nº 466, 7 de abril de 1900.

José Arija.

José Arija³²⁵ fue un artista de gran relevancia en su momento, nacido en Burgos en 1872 fue discípulo en primera instancia de Evaristo Barrio y de Isidro Gil, realizando el bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media de Burgos mientras que en Madrid realizaría estudios en la Escuela de Artes y Oficios donde sería premiado por oposición. En la capital sería también discípulo de Ricardo Bellver y del arquitecto y decorador Arturo Mélida Alinari. Destacando como escultor y grabador.

Su pronta carrera de reconocimientos le llevaría a ser premiado con mención honorífica en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 en la sección de modelado mientras era aún estudiante, sería en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1895 y 1897 cuando empezaría a labrar su fama como dibujante. En 1896 comienza a colaborar con *Blanco y Negro* mientras alterna sus colaboraciones con su trabajo de grabador en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre donde había accedido por

³²⁵ Para el artista burgalés he utilizado el artículo de José Carlos Brasas Egido “José Arija, dibujante modernista de Blanco y Negro” en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*. Universidad de Burgos, 2005. Obra única para el estudio del artista.

oposición y donde llegaría a ser grabador primero en enero de 1900 según Brasas Egido.

En 1910 compaginaría ese puesto con el de profesor de Modelado y Vaciado de la Escuela Central de Artes y Oficios. Como escultor aporta el autor, se sabe que realizó por encargo de la Congregación de las Madres Cristianas de Madrid dos esculturas de madera policromada con estofados de oro y pedrería para la Virgen de los Dolores y de Santa Mónica, madre de San Agustín. En 1899 debido a su reputación como grabador y docente es elegido miembro del jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la sección de Bellas Artes y en la de Artes Decorativas e Industrias Artísticas de 1913. Además en 1896 (o 1895 según la fuente) se le concedería la Cruz de Caballero de la orden de Carlos III.

Como artista conseguiría la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 en la sección de Arte Decorativo con su *Álbum de 102 dibujos de pluma y color para ornamentación tipográfica* que al igual que en Varela era el fruto de lo que había ido publicando en *Blanco y Negro*. Para Prensa Española también colaboraría como decorador del techo de la Sala de Visitas y del Salón de Fiestas del edificio antiguo de *Blanco y Negro* con las alegorías de la Prensa Ilustrada, la Ilustración y la Literatura así como también participaría en la decoración del despacho del fundador Torcuato Luca de Tena, incluyendo mobiliario, vidrieras de la capilla y en las rejas del Palacio del duque de Arévalo. En 1910 también aportaría su obra a la decoración del Salón de Baile del Casino de Madrid con cuatro lienzos alegóricos ubicados en las sobrepuestas con pinturas simulando mosaicos con los cuatro elementos. Según Brasas Egido su aportación no fue muy valorada por la junta directiva del Casino pero a pesar de ello complementaría las pinturas murales de Emilio Sala y Cecilio Plá, el friso de amorcillos con el tema de las Cuatro Estaciones de Benlliure y los cuatro paneles pictóricos de los muros con las Horas del Día de Manuel Benedito, Álvarez de Sotomayor, Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto.

Su estilo gráfico es denominado por el autor como “eclecticista e historicista” con predominio de la iconografía simbolista, las sinuosidades y los motivos vegetales modernistas, no tan innovador como el de Varela para Brasas Egido, ni tan “internacional”. Sin embargo la riqueza ornamental de sus obras era inmensa, heredada

del arte renacentista español y medieval tratada con una carga barroca, casi “bizantina” que para Brasas Egido estaba influida por su labor de grabador y escultor.

Su actividad en la revista se intensificaría entre 1900 y 1904 en forma de innumerables rótulos, letreros, viñetas, orlas, alegorías y portadas, todo ello bajo ese prisma historicista tan común en muchos de estos artistas y donde la influencia del aspecto xilográfico como en Varela era recurrente. Un evidente recuerdo a su profesor Mélida Alinari tan deudor por su parte de la ornamentación de los incunables y códices medievales. Como bien apuntaría Brasas Egido su faceta más cercana al *Art Nouveau* la mostraría en esas alegorías femeninas como las del Almanaque *Las Flores* que ya comentamos, donde las mujeres resultaban menos identificables con el estilo de Beardsley como en Chiorino, ni con el de Mucha como en Varela, aunque aún así subsiste un valor estilizador entre naturaleza y mujer muy “internacional”.

Arija seguiría colaborando con la publicación hasta 1920, año de su prematura muerte. La importancia del artista burgalés en los primeros años del siglo XX sería por lo tanto muy grande como demuestra la necrológica publicada en enero de 1920 dando noticia de su fallecimiento³²⁶ en la que se le calificaba como un “laureado artista e inspirado pintor” de “pincel castizo”. Conocido en la casa como Pepe Arija era según el artículo un artista de una cierta tendencia al “clasicismo con una suprema elegancia y buen gusto”, de gran base cultural lo que le alejaba de las “chocarrerías” de otros artistas decorativos muy dados al “retorcimiento chabacano”, anotación que posiblemente a la vez escondía una cierta crítica a esta tendencia decorativa.

³²⁶ En *ABC*, viernes 23 de enero de 1920, anónimo.



José Arijá, portada para Almanaque Blanco y Negro de 1898.



José Arija, Blanco y Negro portada del 18 de enero de 1902, n° 559. Reutilización de una pintura decorativa utilizada en la decoración del edificio de Blanco y Negro.



José Arijá, portada de Blanco y Negro, n.º 508, ca. enero de 1901.



José Arijá, portada para Blanco y Negro, n° 512, ca. febrero de 1901

Giuseppe Eugenio Chiorino (GECH).

Chiorino o GECH (abreviatura de su nombre y apellido) nació en la localidad turinesa de Biella en 1871 y fallecería en Turín en 1941. Fue un ilustrador muy vinculado con el *Liberty Style* que colaboraría con *Blanco y Negro* de manera esporádica y siempre a la distancia desde finales de 1896 hasta mitad de 1903³²⁷. En ese sentido sería un

³²⁷ Véase José Carlos Brasas Egido, “La obra en España de un dibujante de estilo *Liberty*: Giuseppe Eugenio Chiorino (GECH)”, en *BSAA arte* LXXV, 2009, pp. 285 a 296.

dibujante innovador que a través de las páginas de la revista sería pionero en introducir esta corriente como señala Brasas Egido, dentro de un contexto aún reticente al gusto internacional y muy anclado aún en pleno costumbrismo.

Su obra *El año que viene. Dibujo prerrafaelita por G.E. Chiorino* de finales de 1896, (nº295, 26 de diciembre de 1896), daría el pistoletazo de salida a esta tendencia novedosa. Si Arija había logrado atraer bajo mi punto de vista ya a una parte minoritaria de esa burguesía atrasada culturalmente madrileña con sus composiciones, Chiorino permitiría abrir de lleno la entrada de aquellas corrientes anglosajonas que pronto acabarían calando hondo. Según el profesor Brasas Egido el anonimato de este artista italiano ha sido absoluto hasta 1991, momento en el que se le dedicaría en la localidad de Rivalta de Turín una exposición-homenaje del pueblo donde viviría y trabajaría.³²⁸ Como nos comenta el autor tras su estudio directo en Italia y sus entrevistas con la familia de Chiorino, su despliegue internacional fue causado por sus dotes lingüísticas entre 1892 y 1893, momento en el que empezaría a aprender otros idiomas, entre ellos el castellano. Además completaría esa formación con sus estudios de filología, diseño, música e incluso empezaría a destacar como tenor. Fue una etapa en la que también haría amistades como la del escultor Giacomo Giorgis.

En 1894 tras la muerte de su tío heredaría una villa en Rivalta lo que le permitiría un mayor sosiego económico y más tiempo para dibujar, de hecho es partir de este instante cuando su obra comenzaría a ser publicada en varias revistas europeas, publicaciones infantiles (de las que en ocasiones sería el mismo autor e ilustrador) y en el mundo de la publicidad. Dentro de su polifacética personalidad llegaría incluso a escribir guiones para películas en los estudios del turinés Arturo Ambrosio.

Sus ilustraciones beberían en un primer momento del enorme influjo de las artes decorativas en Turín a raíz de la Exposición de Arte Decorativo Moderno de 1902, a pesar de que como explica el autor su estilo personal ya reinterpretaba el *Liberty Style* años antes en un constante juego simbólico entre ornato y mujer mediante el típico lenguaje de latiguillos y abundancia en el uso de las sinuosidades. En su obra es fácil

³²⁸ Ibidem, citando el libro de viajes ilustrado por el artista titulado *L'Italia ignorata percorsa da un ignorante* que vería la luz ese mismo año. También Brasas Egido destacaría la obra de Pompeo Vagliani "L'Illustrazione piemontese. A cinquant' anni dalla morte. G.E Chiorino in arte GECH, autore e illustratore per l'infanzia" en *Almanacco Piemontese de vita e cultura*, catálogo de la exposición de 1991, p, 287.

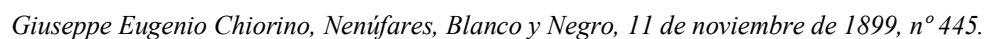
adivinar el eco de Aubrey Bearsdley y del enorme grafismo de trazos de *Jugend* y *Simplicissimus*.

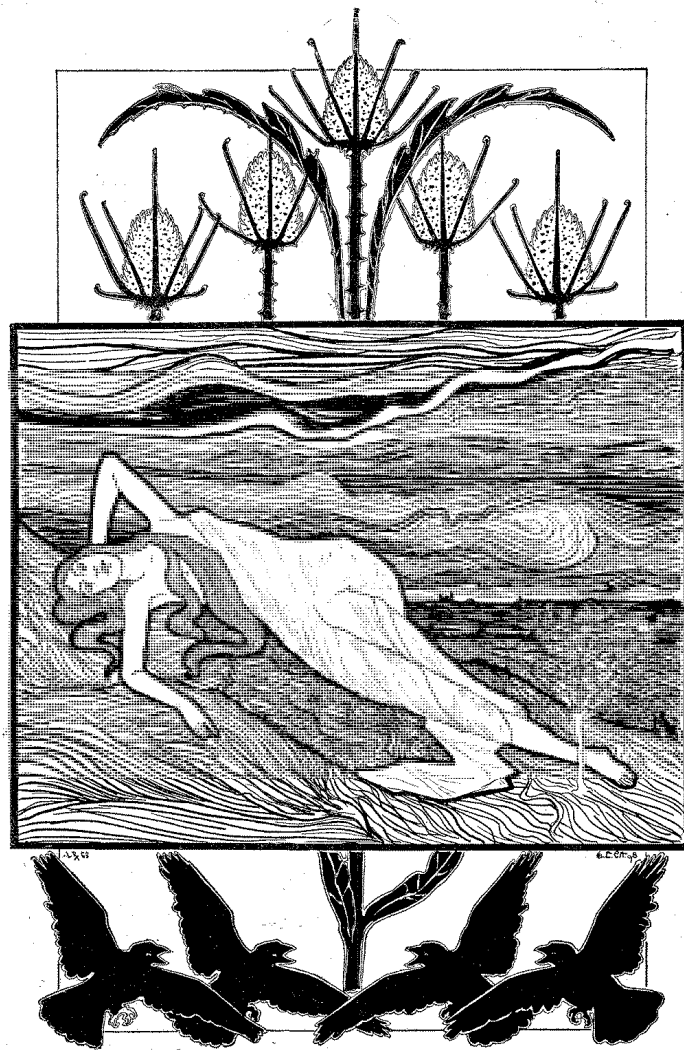
Desde 1896 a 1903, a diferencia de Varela que iniciaría en 1901 más o menos su producción más modernista, Chiorino mostraría este repertorio ya no sólo en *Blanco y Negro* sino también en otras revistas como *Scena Illustrata* de 1901, *L'Illustrazione italiana de Milán* (1892-1902) o en *La Domenica del Corriere*. La razón por la que colaboraría con la empresa de Luca de Tena en España no queda pues muy clara más allá de esa faceta políglota del dibujante que le pudo abrir múltiples puertas a nivel internacional. En el terreno de la ilustración pedagógica habría que sumar su participación en las viñetas topográficas para la empresa Nebiolo de Turín con varias alegorías de los meses y láminas en cromolitografía para los calendarios de Doyen de “gusto floral” así como las “ bellas portadas en blanco y negro” para la editorial Streglio.

Al parecer según Brasas Egidio ni la propia familia del artista conoce las razones exactas de sus envíos para *Blanco y Negro* a pesar de que como nos comenta el autor allí se conservan más de 150 ejemplares de tales colaboraciones. El año de 1896 como momento de su debut en esta publicación estuvo marcado en sus piezas por un decorativismo de enorme calidad en varias alegorías de los meses y las estaciones del año, así como de festividades religiosas que solían publicarse a color. Para el autor el *súmmum* de la belleza de sus obras lo alcanzaría en el famoso número-almanaque de 1900, *Las flores*, junto a las piezas de Arijá y Varela. La mujer como alegoría en el italiano cobraría una mayor esbeltez y estilización que en las de sus compañeros, enfatizando el sentido simbólico de la fertilidad femenina en su unión con los motivos de la naturaleza, con una impronta más melancólica y lánguida que en Varela por ejemplo. En 1900 el certamen y concurso que publicaría la revista para premiar planas de color en metálico y con la oportunidad de ser publicadas en la portada de la misma, atrajo según se desprende de todo esto la atención de GECH desde Italia³²⁹ quien junto a J.A Sousa serían los dos únicos artistas extranjeros que se presentarían. El artista turinés no lograría ser premiado pero sí que fuera publicada su obra *El siglo que muere y el siglo que nace* a toda plana y a color en el número 504 del 29 de diciembre de 1900. De claro tono simbolista esta ilustración sería la espita para muchas otras en

³²⁹ Una buena prueba a mí entender de la notoriedad que la revista de Luca de Tena gozaba incluso en el extranjero en esos momentos.

A partir de este año su carrera se dirigiría hacia la ilustración de libros infantiles, con una cierta trasgresión de su estilo primigenio hacia un toque más naturalista y humorístico como en sus dibujos para *La Domenica Fanciulli* y para *Il Corriere dei Picoli*. Esa faceta focalizada hacia el mundo de los niños también alcanzaría otras producciones de su carrera como sus exlibris, caricaturas, almanaques, etc. El final de su vida lo pasaría haciendo colaboraciones para cine y como locutor de radio para niños en *L'Eiar Radio Torino*, hasta el 8 de septiembre de 1941, fecha en la que fallecería.





CREPÚSCULO

DIBUJO PRERRAFAELISTA POR G. E. CHIORINO

Giuseppe Eugenio Chiorino, Crepúsculo, Blanco y Negro, ca. febrero de 1898.



Giuseppe Eugenio Chiorino, portada de Blanco y Negro, n° 580, 14 de junio de 1902.



OTOÑO

DIBUJO PERRAFABLISTA POR G. E. CHIORINO

Giuseppe Eugenio Chiorino, Otoño, Blanco y Negro, n° 338, 23 de octubre de 1897.

José Galiay Sarañana.

La figura de José Galiay³³⁰ (1880-1952) no fue en ningún caso menos importante que las de los autores citados, médico radiólogo ejercería su gran vocación como ilustrador en todo tipo de libros, revistas o exlibris además también sobresaldría como fotógrafo e incluso con el tiempo llegaría a abrir un taller de fotograbado en Zaragoza llamado La Luz; además en 1935 llegaría a dirigir el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Estamos así pues ante un artista versátil que como en muchos casos comentados partiría de territorios alejados de la mera ilustración para con el tiempo focalizar toda su producción en este género.

La importancia de este artista residiría además en la manera que tuvo de conducir el modernismo gráfico dentro de un ambiente como el zaragozano en el que la recepción del estilo sería muy desigual según el autor con respecto a Cataluña o Madrid. Sería en torno a 1903 de manera tardía cuando el modernismo aragonés empezaría a dar señales de vida en forma de publicidad, anuncios, membretes de facturas, etiquetas de fármacos, programas de mano, invitaciones o diplomas. Así como buen modernista ya en el suplemento de abril de 1905 de la revista *El Autonomista* en el artículo “Exlibris Espanyols”, Galiay incluiría dos propios, uno el suyo como profesional de la medicina y otro para el abogado Valenzuela La Rosa. Obras que compartirían espacio gráfico con otros exlibris de maestros como Riquer o Triaadó.

En ese contexto Galiay no iría solo como señala García Guatas, sino que junto a él también empezarían a descollar artistas como Dionisio Lasuén (pintor e ilustrador modernista), Ramiro Ros o el gran Rafael Barradas quien colaboraría tempranamente con la revista cristiana *El Pilar*. De esa forma la irrupción definitiva del modernismo decorativista se daría a partir de 1902 a 1904, de la mano de Galiay y de los pintores Lafuente y Díaz Domínguez según el autor.

José Galiay natural de Tamarite de Litera (Huesca), antepuso siempre para García Guatas su vocación artística a su profesión aunque viviría de esta última. Al margen de su especialidad como radiólogo, sería también un gran especialista del arte mudéjar español, cuestión que pudiera deberse a su admiración por el arquitecto e historiador Vicente Lámperez y Romea. En 1907 anunciaría su propio taller de fotograbado que

³³⁰ Para el caso de Galiay destacaría fundamentalmente el artículo de Manuel García Guatas “La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay” en *Artigrama*, nº 24, 2009.

como vimos llamaría La Luz, en la revista *Zaragoza* con una alegoría femenina que simbolizaba la luz que alumbraba a un impresor de grabados así como también en las páginas de *Azul* donde además ofrecería dibujos para clichés. Mientras estudiaba medicina acudiría a la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza como alumno libre según concreta el autor para en torno a 1911 ser ayudante de fotografía de Lucas Escolá.

Su primer dibujo modernista sería para *Blanco y Negro* el de la portada del 12 de abril de 1902, con dos mujeres jóvenes de medio cuerpo que muestran un ejemplar de la revista y un ramillete de flores sobre un paisaje idílico en el que aparecen dos mariposas, todo mediante un estilo de marcado sentido *Art Nouveau* al igual que Varela.

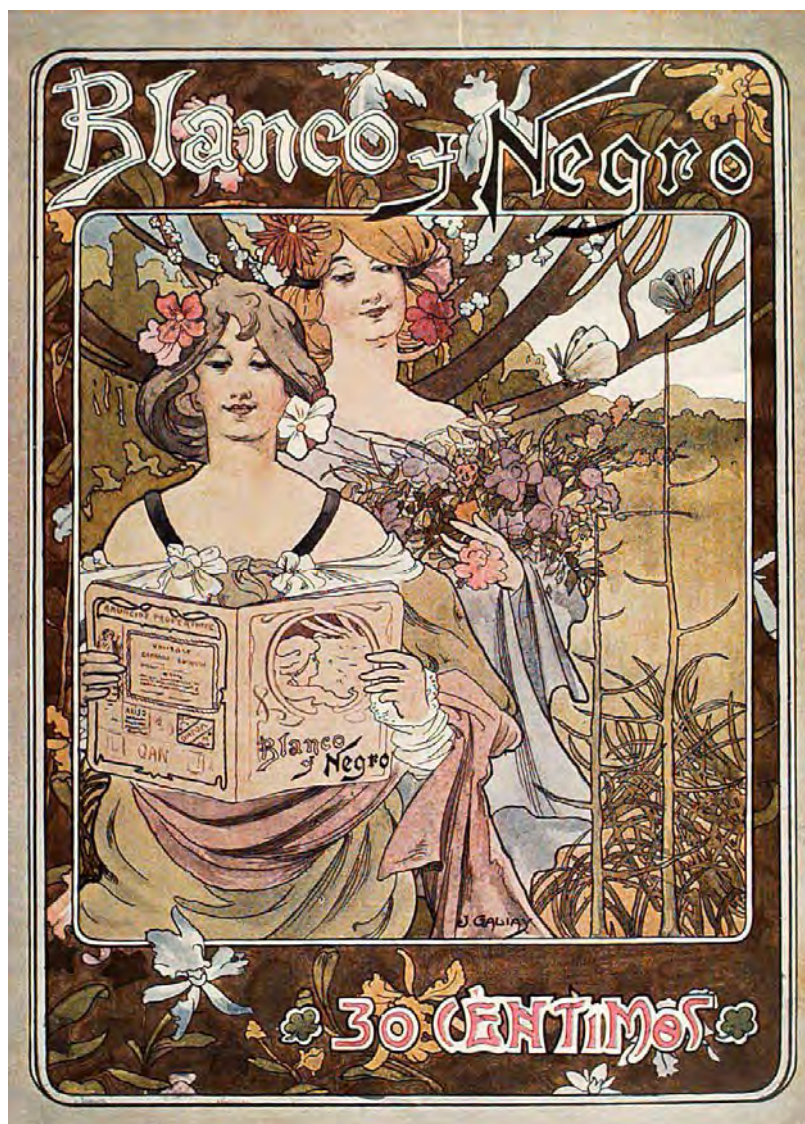
Una vez finalizó sus estudios en 1904 se presentaría en sociedad en Zaragoza con numerosos dibujos y decoraciones para revistas de prensa como en su *Álbum-Guía de Zaragoza* o en trabajos de publicidad como el cartel para las Fiestas del Pilar realizado junto a Díaz Domínguez. Solía como vemos colaborar con otros artistas y pintores como Félix Lafuente en alguna portada de la *Revista de Aragón* y con profesionales como el tipógrafo Mariano Escar con quien posiblemente también trabajaría en *La Ilustración Española y Americana*; todo bajo un estilo marcadamente anglosajón.

Algo más convencional para el autor se mostraría en sus piezas para el *Heraldo de Aragón* y el *Diario de avisos*, habida cuenta de los textos que ilustraba, adoptando una pose muy versátil como vemos en la línea de Varela.

Sin embargo como insiste el autor el ámbito donde más reconocimiento obtendría sería en el del exlibris, sobretodo gracias a aquellos que realizaría a lo largo de 1904 para la *Revista Ibérica de exlibris* así como para varios certámenes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Tras el furor modernista Galiay se recondujo hacia una vertiente más “naturalista y seria” como defiende el autor. Me gustaría también destacar que el ámbito zaragozano hubo otros ilustradores que de alguna forma compartirían con Varela el valor estilizador modernista como su íntimo amigo Joaquín Xaudaró quien estaría una época en la capital aragonesa en 1915, tras sus colaboraciones con la revista de Prensa Española y con *La Ilustración Ibérica* de Barcelona. Este artista con orígenes filipinos, catalanes y aragoneses personificaría un modernismo para García Guatas “refinado” en “figuras grotescas” por ejemplo en la revista *Paraninfo*. Sin duda

y tan sólo como apunte mencionar la labor en Zaragoza de Zuloaga y Rafael Barradas (1890-1929), quien en 1914 colaboraría dentro del estilo modernista en varias ilustraciones para *Paraninfo*, *El Pilar* y para varias ilustraciones de libros.

Volviendo a Galiay y para finalizar comentar su enorme vocación arqueológica y de estudio sobre la historia del arte nacional desde su puesto de director del Museo Provincial de Zaragoza y a la postre como director artístico de *La Ilustración Española y Americana* en 1915. Tal faceta la desarrollaría sobre todo en el análisis de las formas del arte mudéjar que culminaría en 1950 con su gran obra teórica sobre el asunto titulada *Arte mudéjar aragonés* con textos y fotografías propias, un punto de vista erudito sobre el arte que supo llevar al terreno de lo decorativo con frecuencia partiendo como vimos de su verdadera profesión como médico.



José Galiay, portada para Blanco y Negro, 12 de abril de 1902, n° 571.

Lozano Sidro nacería en Priego de Córdoba en 1872 y moriría en la misma localidad en el año 1935³³¹. Muy influido por Ramón Casas tras la estancia de este en el Centro Artístico de Granada en 1884 decidiría dedicarse alternativamente a la ilustración tras una formación pictórica muy reconocida y galardonada de la mano de José Moreno Carbonero y sus frecuente interés en la obra del valenciano Antonio Muñoz Degrain. Su faceta como ilustrador sería compaginada con la de pintor costumbrista y naturalista en ocasiones con un estilo cercano a lo social y lógicamente al de Sorolla con quien por poco tiempo compartiría estudio.

Durante una etapa de su vida y a pesar de obtener una pensión de la Diputación de Córdoba pasaría ciertas penurias económicas que le llevarían a la realización de postales y abanicos comerciales. Esa amalgama de influencias le conducirían asimismo al campo de la ilustración gráfica donde de nuevo los trabajos de Picasso y sobre todo Casas tanto en pintura como en los famosos carteles del Anís del Mono o el del Sanatorio de Sifilíticos, unido al gusto por la obra de Bonnard o Lautrec, serían esenciales para entender el modernismo desde la perspectiva sagaz y crítica que ya había tanteado en su obra pictórica.

En Madrid como dibujante colaboraría con *Blanco y Negro* durante bastantes años, retratando la escena madrileña con ese sentido de crítica comentado no exento de un matiz social casi de denuncia. Desde 1914 su participación se volvería cada vez más intensa con la revista logrando que de sus dibujos se pudiera deducir un verdadero espejo de la urbe a la manera de un “Lelong y Doumerque en Francia o un Gibson en USA” según Zueras. El artista cordobés asumiría en ese instante en sus obras el colorismo y la base luminista de Sorolla, Cecilio Plá y la dibujística de Moreno Carbonero, Díaz Huertas y Muñoz Lucena junto al modernismo radical de Casas,

³³¹ Para el estudio de este artista gráfico y pintor cordobés recomiendo el catálogo de la exposición AAVV *Adolfo Lozano Sidro. Vida, obra y catálogo general*, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, obra social y cultural de Cajasur, Córdoba, 2000. Los autores que escriben en este catálogo serían Miguel Forcada Serrano, Jesús Sáiz y Luca de Tena y Mercedes Valverde Candil. En este mismo catálogo además se cita otro catálogo de exposición titulado *Pintores cordobeses en ABC, (Lozano Sidro, Díaz Huertas y Muñoz Lucena)*, febrero de 1999, Prensa Española y Cajasur. Además cabría también citar el catálogo de la exposición *Adolfo Lozano Sidro (1872-1935)*, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Excmo. Diputación provincial de Córdoba, agosto de 1985 con introducción de Manuel Meleno Muñoz y textos de Francisco Zueras.

Opisso, Steinlen o Nonell. De esa confluencia nacerían sus arabescos, sus modelos femeninos de enorme sensualidad y en definitiva su gusto por la máxima estilización. Una en resumen presencia modernista nacida de la hibridación de estilos y géneros que desde mi punto de vista y en el fondo no resultaría tan modernista como el autor nos hace ver.

Sus primeros trabajos para la revista de Luca de Tena serían dos portadas de 1896 una titulada *Amor que mata* del número 264, del 23 de mayo y otra sin título y más en la línea del *Art Nouveau* en color aparecida en el número 570 del 5 de abril de 1902. A partir de ahí el número de colaboraciones sería enorme hasta 1934 con el número 2.224 del 28 de enero como última obra realizada por el maestro, un año antes de su muerte como aclara Jesús Sáiz y Luca de Tena en el catálogo de la exposición *Adolfo Lozano Sidro. Vida y Obra*³³². En total serían 39 años de colaboración con un total de 637 obras (entre *Blanco y Negro*, *ABC* y *El Cuento Semanal*) de este colorista principalmente, que en sus obras más oscuras remitía al sintetismo de Casas y Opisso. Dibujos que acompañarían a ilustración de novelas como *Pepita Jiménez* de Valera, entremeses, planas, portadas, estampas y secciones tan populares como la conocida como *Gran Mundo* en la que se reflejaba la imagen más grotesca e irónica de la alta sociedad madrileña pero también de las clases más populares.



Adolfo Lozano Sidro, portada para *Blanco y Negro*, nº 570, 5 de abril de 1902.

³³² Ibidem.

De gran parte de estos artistas podríamos deducir por lo tanto todo un tránsito formal en la publicación que acabaría por culminar en aquella vertiente más catalana y lineal que bajo mi punto de vista tendría a Juan Gris como comentamos como punto final y bisagra con lo que estaba por llegar. Sus escasas colaboraciones como veremos aportaron una nueva deriva hacia unos territorios más abstractos, heredados de los modelos internacionales del modernismo más audaz. De esta manera, podríamos concluir que a esa primera tendencia cosmopolita e internacional personificada principalmente por los tres artistas nombrados en primer lugar (Arija, Gech y Varela) se irían uniendo otros más o menos *afrancesados*, y no por ello menos importantes como José Blanco Coris³³³ (1862-1946), Eduardo Arévalo y Carbó, Martín Giménez, Lorenzo Coullaut Valera³³⁴ (1876-1932) o el ya citado Carlos Vázquez³³⁵ (1869-1944), este último de marcado acento catalán en sus obras y uno de los grandes promotores de la irrupción de ese modernismo innovador y experimental de aspecto japonés que provenía de Cataluña y que abriría las puertas en la publicación entre otros a Ricardo Canals³³⁶ (1876-1931) y al maestro Ramón Casas (1866-1932). Inmersa dentro de esta corriente más “radical” en el trazo de los volúmenes, manchas y líneas cabría referirnos de nuevo a Joaquín Xaudaró (1872-1933), con su estilo caricaturesco que le facilitaría el poder ser uno de los artistas más “vanguardistas”, de sesgo lacónico y gran *japonista* mentor de esas nuevas formas que eclosionarían bajo mi punto de vista con José Victoriano González (1887-1927), más conocido como Juan Gris³³⁷.

³³³ Como lecturas sobre Blanco Coris recomiendo el artículo de Vicente David Almazán Tomás “El pintor José Blanco Coris (1862-1946)” y su *Manual de Arte Decorativo* (1916): La enseñanza del arte extremo oriental y el fenómeno del japonismo en España” en *Artígrama*, nº 19, 2004.

³³⁴ Escultor y dibujante sevillano que en sus obras para *Blanco y Negro* demostraría un evidente gusto por el *Art Nouveau* francés asumido posiblemente durante su etapa francesa y sus vínculos familiares con el país vecino.

³³⁵ Magnífico dibujante modernista heredero de los postulados de *Els Quatre Gats* que le marcarían en su apuesta por el linealismo catalán tanto en sus obras para revistas catalanas como en Madrid, muy al hilo del estilo de Ramón Casas, de su maestro el francés Léon Bonnat, Ramón Pichot (1871-1925), Apel-les Mestres, Xavier Gosé, etc.

³³⁶ Ricardo Canals al que la crítica francesa bautizaría como el “Forain español” según nos cuenta Josep Francesc Ràfols en su obra *Modernismo y modernistas*, opus, cit, p, 102.

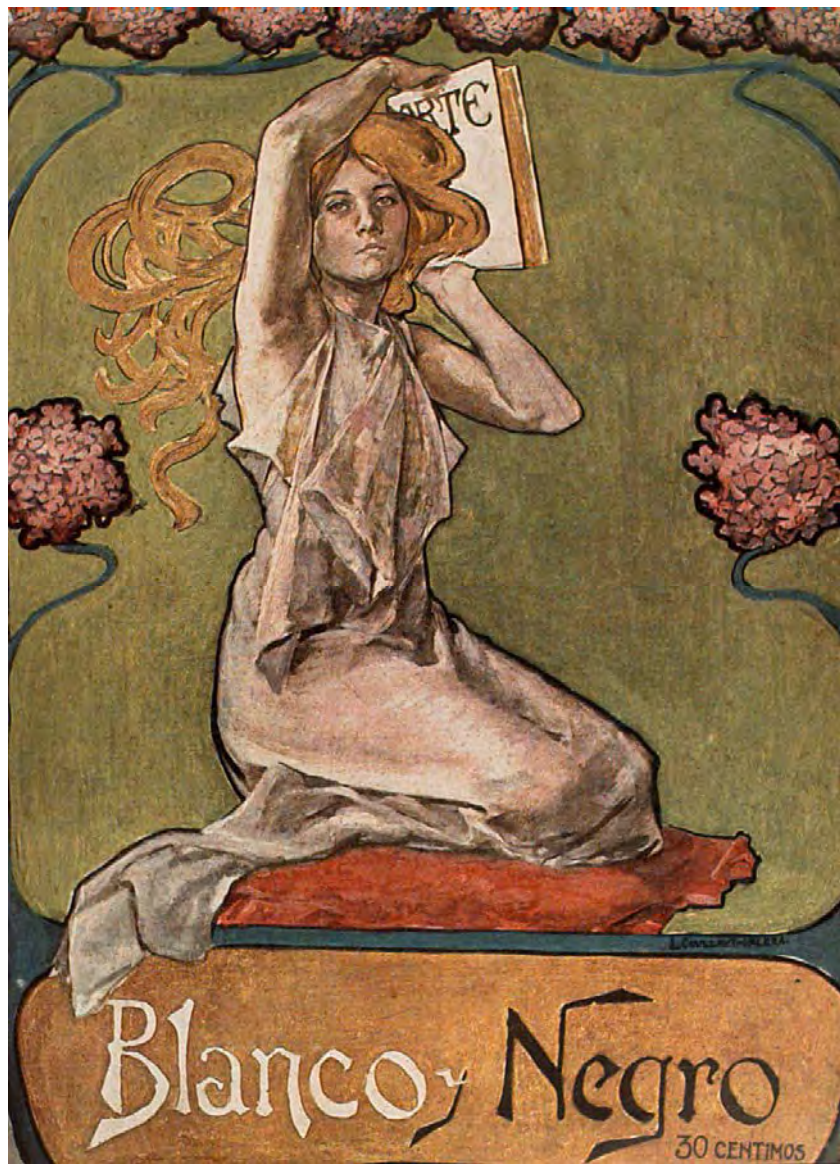
³³⁷ En relación a la obra de Juan Gris como ilustrador así como para obtener algún dato más acerca de la vinculación entre este y Eulogio Varela destacaría los estudios de Juan Manuel Bonet sobre el asunto. Destacando su artículo “La vida ilustrada” dentro del catálogo de la exposición *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro* de 1992 a 1993, opus cit, p.346. Igualmente su magnífica introducción para el catálogo de la exposición *Juan Gris: dibujante de prensa: de Madrid a Montmartre. Catálogo razonado, 1904-1912*, Madrid, MNCARS, El Viso, 2003. Muestra comisariada por Raymond Bachollet que incluía en su catálogo un prólogo de Juan Manuel Bonet titulado *Juan Gris antes de Juan Gris (prólogo en forma de divagaciones simbolistas)*, en la que aclaraba los inicios como dibujante de



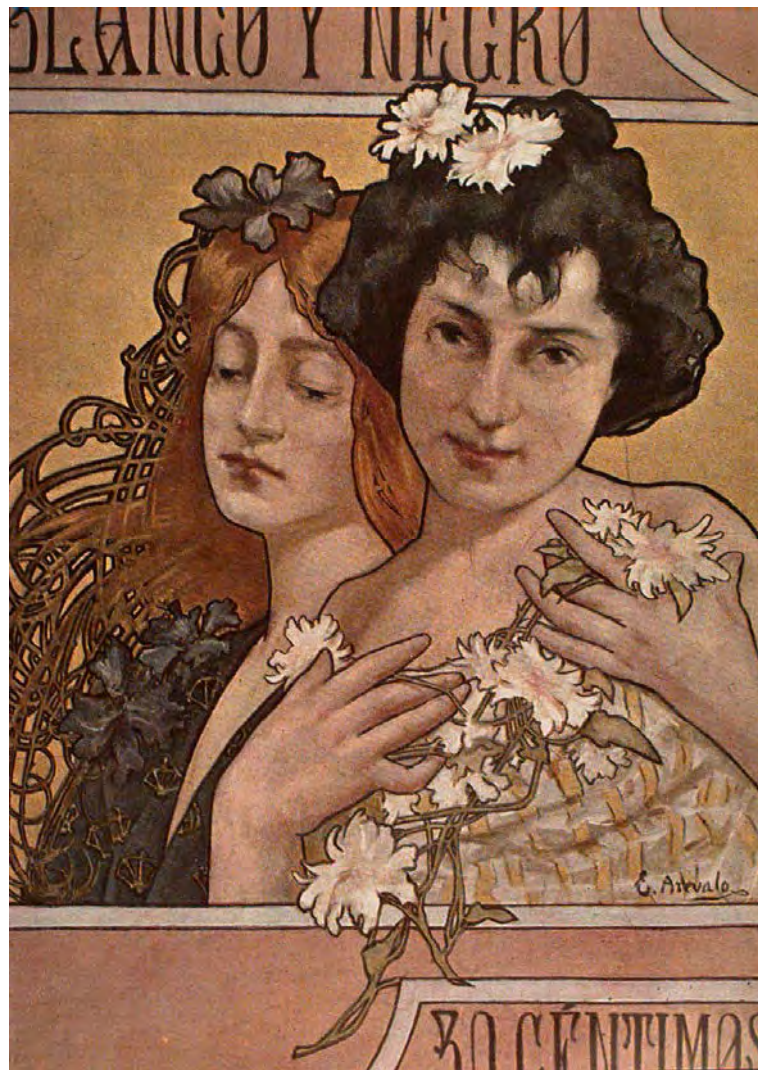
Lorenzo Coullaut Valera, portada de Blanco y Negro, n°592 del 6 de setiembre de 1902

prensa del artista y su relación con el modernismo y con su admirado Eulogio Varela. Además también es muy interesante en ese sentido su artículo “Juan Gris inédito” para *ABC Cultural*, n° 396, 10 de julio de 1999.

Tampoco me gustaría olvidarme de ciertas obras que de alguna manera trazan el perfil del Juan Gris dibujante modernista como en menor medida la famosa obra de Daniel-Henry Kahnweiler *Juan Gris sa vie, son oeuvre, ses écrits*, opus cit, p.346, (de la editorial Gallimard en la primera edición de 1946). El artículo de Antonio Manuel Campoy “Juan Gris 1887-1927. Cincuenta años después”, opus cit, p.306, que trata especialmente su breve etapa en la revista madrileña y también como reflexión sobre su objetivo en la pintura su propia obra *Posibilidades de la pintura*, en la edición de Casimiro libros, Madrid, 2013, con prólogo de Carl Einstein.



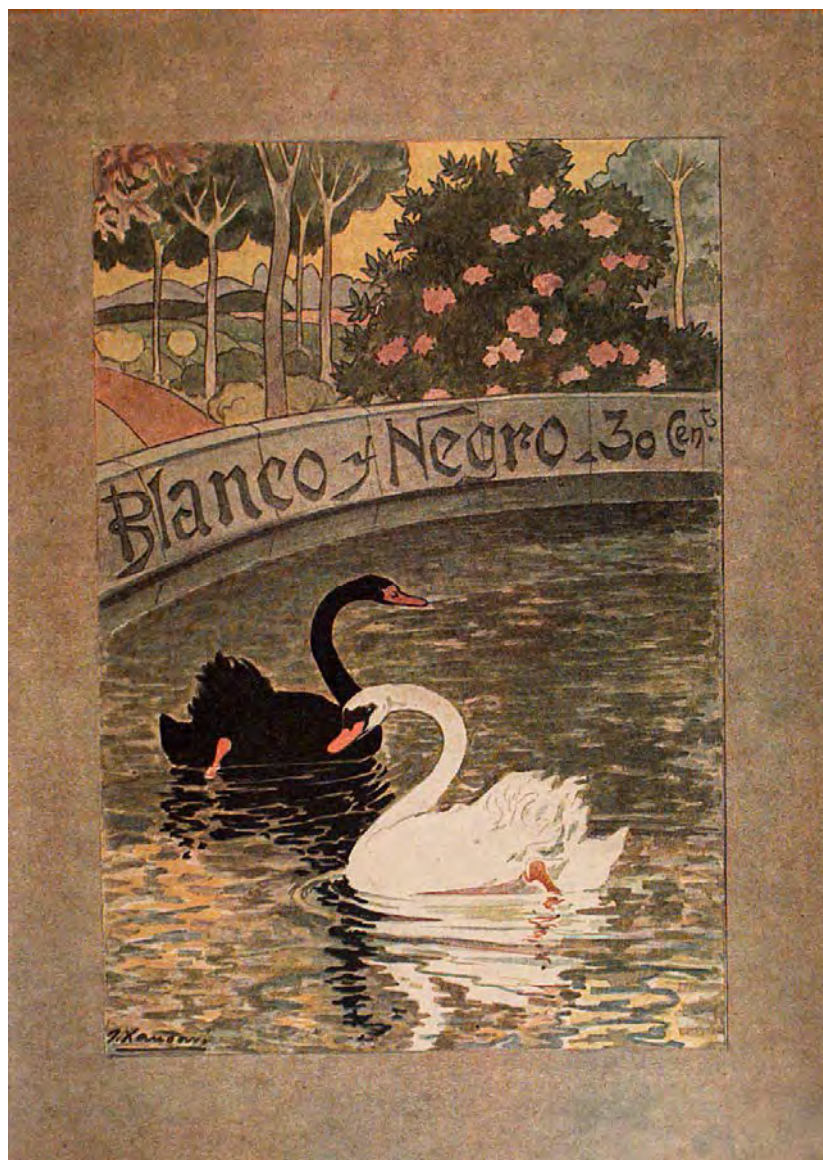
Lorenzo Coullaut Valera, portada de Blanco y Negro, 595 del 27 de septiembre de 1902.



E. Arévalo y Carbó, portada de Blanco y Negro, n° 587 del 2 de agosto de 1902



Martín Giménez, portada de Blanco y Negro, n° 577 del 24 de mayo de 1902



Joaquín Xaudaró, portada de Blanco y Negro, n° 561 del 1 de febrero de 1902



En el sistema nervioso,
en las ciencias y en las artes,
en la moda, en todas partes
el *modernismo* dichoso.

Es el tirano que impera,
y yo contra él me sublevo.
El aire es un aire nuevo,
y el agua ya no es lo que era.
Ni el doctor más eminente
de eludirlo encuentra modo.
Hoy es *neurastenia* todo
lo que padece la gente.

Hasta del crimen horrible
se busca la explicación.
El *fluído*, la *sugestión*,
¡el absurdo! ¡lo imposible!

Los actos más censurables
son un *vicio natural*.

Hoy es todo criminal
un *enfermo irresponsable*.

A las cosas menos serias
le dan grandes proporciones.
Los callos, los sabañones
son *microbios* y *bacterias*.

Nos deben inocular,
si hemos de vivir inmunes,
todos los virus comunes
que nos puedan atacar.

Contra el sastre, el *anti humero
factoris*; contra el casero,
debe uno inyectarse el *suero
anti-rábico-pagano*.

En el Arte, la invasión
es más terrible y cruel.
Hoy ya no pinta el pincel;

el cuadro es una *impresión*.

No ha de copiar el artista
la nube, el monte ni el río,
y así el paisaje es un lío
de la escuela impresionista.

Ni la novela ni el drama
han de tener interés,
y así, escribiendo un *ciempiés*
se consiguen gloria y fama.

Del *modernismo* me asusto,
y confesaré en conciencia
que eso es más bien *decadencia*,
falta de nervio y *mal gusto*.

La moda con sus patrones
nos convierte en *mamarrachos*.
¡Parecen hembras los machos,
y las mujeres, varones!

A la esposa, débil sé,
no presta apoyo el marido.
¡Hoy va el esposo cogido
del brazo de su mujer!

Si al mal no ponemos tasa,
la ruina será completa,
y pronto haremos calceta
los caballeros en casa.

Yo me atrevo a transigir
con los más raros excesos,
pero *modernismos* de esos
no se deben consentir.

Bueno que quieran borrar
usos, costumbres y nombres;
pero dejar de ser hombres...?
¡Hombre, eso es mucho dejar!!

José JACKSON VEYÁN



Joaquín Xaudaró, ilustración para texto de José Jackson Veyán *El Modernismo*, *Blanco y Negro*, n° 466 del 7 de abril de 1900



Joaquín Xaudaró, orla para mancheta, Blanco y Negro, n° 452, 30 de diciembre de 1899

Gotas Amargas



ERRIBLE fué el verano.
Hoces y guadañas segaron al rape nuestros dominios con tan perversa habilidad, que ni dejaron en pie una sola espiga, ni troncharon un solo brote de cizaña; cayeron como plumadas los rayos del sol verticales sobre nuestros cerebros, enloqueciéndonos ó atontándonos y tomando desquite de aquella expresión de nuestra vieja fanfarronería: «El sol no se pone en los dominios de España.» Ni una lágrima arrancó á las nubes nuestro infortunio, y la sequía agotó los campos, resquebrajó la tierra y evaporó los ríos, cuyos cauces dejaron ver á nuestros ojos fango y cieno de muchos siglos.

Era voz general, ó por lo menos generalizada, que aquí iba á pasar algo gordo, y nada ha ocurrido por ahora.

Ea decir, como pasar algo gordo si que ha pasado, porque precisamente acaba de pasar la época de las sandías; ¡y más gordo que eso.....!

Pero hay que confesar que ahora, como siempre, los doctores de todas las escuelas han errado el diagnóstico con nuestra pobre enferma, desabucada siempre y siempre viva. Examinaron los síntomas y dijeron todos: ¡España moribunda! ¡España irredimible! ¡España católica! cuando debieron decir, que era la hija: ¡España inapetente!

Con esta frase queda explicada la actual indiferencia y aun repugnancia de la nación por cosas que hace unos años cautivaban sus ojos y hacían agua su boca. Nada le gusta, nada le complace; hoy levanta su estómago lo que ayer deleitaba su paladar; ¡mentira parece que hoy no le pase nada más allá de los dientes á quien ayer disfrutó de tan envidiables tragaderas!

No hay, pues, *Fineis Hispania*, ni *Déuolé*, ni *Lasciate ogni speranza*, ni razón para poner á la patria todos esos epitafios en distintos idiomas.

Lo que hay es una sencilla inapetencia muy fácil de explicar, y todavía más fácil de corregir con el empleo diario y asiduo de las gotas amargas.

¡Y pensar que el remedio estaba tan á mano!

Porque tiempo hacía que destilaban gotas amargas nuestra hacienda y nuestra agricultura, nuestro pueblo aquí adentro y nuestro crédito allá afuera, sin que nadie tuviera el valor de aproximar sus labios al brevaie.

Lo que entonces no se hizo por patriotismo, hágase ahora por medicina.

Bien vale la salud una pequeña repugnancia del paladar, y las ganas de comer bien valen una leve mortificación antes de las comidas.

Hay que cerrar á piedra y lodo esas tiendas de golosinas que nos han traído al encanijamiento presente.

Ya supondrá el lector á qué tiendas me refiero: á la *Pastería* de nuestra Historia, á la *Repastería* de nuestro *Romancero*, á la *Confitería* de nuestro *Cancionero* nacional.

Si la forma poética está llamada á desaparecer, al fondo poético le sucede tres cuartos de lo mismo.

¿A qué pensar ya en las carabelas de Colón?

Pensemos en los trasatlánticos que devuelven los soldados de Cuba, y contra los cuales ha tomado tan minuciosas medidas la ridícula higiene oficial.

Y es que los soldados nos traen algo más temible que el vómito y la anemia, que la disenteria y la tuberculosis.

Nos traen la verdad.

LUIS ROYO VILLANOVA

J. BLANCO CORIS

José Blanco Coris ilustración para texto de Luis Royo Villanova *Gotas amargas*, *Blanco y Negro*, n° 383 del 3 de septiembre de 1898.



José Blanco Coris, orla para imágenes en Blanco y Negro, n° 515 del 16 de marzo de 1901.



Ramón Casas, A modo de prefacio Barcelona, Blanco y Negro, n° 571, 12 de abril de 1902.



La niña Petrilla y la niña Blanche Jégner, aquélla en Madrid y ésta en París, han sufrido al mismo tiempo un martirio atroz, el más limpio de los martirios, porque lo ejecutaron quienes tenían el deber de amarlas y ampararlas.

La Prensa madrileña se indigna al describir el martirologio de Petrilla. La Prensa parisienne refiere trágicamente, en la sección de «noticias diversas», el martirologio de Blanche Jégner. Y, sin embargo, la pobrecilla Blanche sufrió horriblemente. «En su cuerpecito vense huellas de golpes antiguos y recientes; las carnes, completamente escarificadas, parecen de un cadáver. No hay en todo su cuerpo un solo sitio que no tenga la veta de un golpe. Arrancada la oreja derecha, arrancados los cabellos. En mitad de la espalda una profunda llaga. La daban estacazos. La azotaban con correa cuyas puntas tonaban alambres. Llenos de piedad los magistrados que entienden en este martirologio, quisieron reanimar á Blanche con una taza de caldo. Pero la niña, ocultándose en sus infectos andrajos, rechazó la taza, porque no conocía el líquido que contenía. ¡Jamás había bebido caldo!...»

No hay Prensa que exceda en ternura á la Prensa parisienne. Pero la Blanche Jégner es «un caso» corriente en París, y la Petrilla es «un caso» extraordinario en Madrid. Por ser aquél de lo más corriente, la misma Prensa que fustigó á Gregoire por el martirio de su hijo Pedrin, eximió de responsabilidades al padre de Blanche. Todo fué obra de la madrastra. ¡El, aunque vivía bajo el mismo techo, no vió nada!

«A las nueve de la noche—cuenta el *Journal*—el marido, de vuelta del trabajo, no pensaba más que en comer y descansar. Así lo ha declarado. El pobre hombre (*sic*), que debía ignorar la mayor parte de estos hechos escandalosos, añadió que jamás oyó á la niña quejarse de malos tratamientos.»

Volvía á las nueve, comía y descansaba. Jamás se le ocurrió la idea de acercarse á la cama de la niña para darla un beso, para enterarse de si dormía bien.... ¡Comía y descansaba!... Al fin la infeliz niña, haciendo un esfuerzo sobrehumano y escapando á las garras de su madrastra, se echó á la calle, y cubierta de andrajos, la encontraron en la esquina de una calle en actitud de pedir limosna y misericordia.... La trágica de las trágicas, la intensa Sada Yacco, no podría remedar el horror de aquella carita de niña golpeada, ensangrentada y abandonada.

París no es peor ni mejor que cualquiera otra capital del mundo. Pero á los pueblos, como á los individuos, les hace insensibles la repetición de un mismo acto criminoso. París ya no llora tanto como lloró antes á sus niñas, muertas á golpes.... paternales.

Lo macabro suele despertar la risa. El otro día fué pescado en el Sena el cadáver de un hombre.

—¡Calla! ¡Si es mi tío Eduardo Leconte! exclamó uno de los espectadores, según refiere el *Éclair*.

—Entonces tómese, observó otro.

—¡Ah, no, gracias! Que le lleven á casa de mi yerno, con quien vivió.

Le llevaron á casa del yerno, pero éste le dió al muerto con la puerta en las narices, diciendo que por nada del mundo le recibiría. «Además, añadió, el pobre diablo no me necesita, puesto que ha reventado.» Risas de la multitud.

Y la prensa añadió por todo comentario:

«Ningún cadáver ha viajado tanto. El buen Eduardo Leconte emprendió tristemente el camino del comisariado de policía, y después, más tristemente aún, el camino del depósito de cadáveres.»

Pero más triste aún es el acostumbrarse á reír de estas faras macabras y á llamar «pobre hombre» al padre que come y descansa mientras su hija sofoca entre mugrientos harapos los golpes que recibió de una mala hembra....

DIBUJO DE R. CANALS

LOUIS BONAFOUX

Ricardo Canals ilustración para texto de Louis Bonafoux Paisajes de París, Blanco y Negro, n° 494 del 20 de octubre de 1900.



Carlos Vázquez, ilustración para texto Pompas de jabón, Blanco y Negro, n° 559, 18 de enero de 1902



Carlos Vázquez, La de las serpentinas, Blanco y Negro, n° 722, 4 de marzo de 1905.



Juan Gris, La conquista del pan. Apuntes para una comedia modernista 1 y 2, Blanco y Negro, n° 803, 22 de septiembre de 1906

VII. EULOGIO VARELA DECORADOR, DISEÑADOR GRÁFICO Y CONFECCIONADOR EN *BLANCO Y NEGRO*.

El conocimiento de lo bello

aumenta la cultura y eleva

el espíritu.

Eulogio Varela en *Temas de composición decorativa*, 1934.

Gran parte de los modelos y formatos decorativos que Varela usaría en *Blanco y Negro* y *ABC* fueron la inspiración de cuatro obras teóricas que significarían mucho en la carrera del artista: *Dibujos y bocetos decorativos*, *Pinturas y dibujos decorativos*, *Álbum con cien ilustraciones decorativas* y el *Álbum de cien proyectos varios*. La primera sería presentada por el autor en el certamen de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la sección de Artes Decorativas de 1901, la segunda en el mismo certamen pero en 1904 logrando una segunda medalla; la tercera, en 1906 le granjearía de nuevo una segunda medalla y la cuarta, y más importante, fue galardonada con la primera medalla en 1908. Todas ellas siendo el resultado satisfactorio de esa masa de conocimientos adquirida por el autor desde finales del siglo XIX y principios del XX, a través de su estudio erudito de cuantas fuentes gráficas y teóricas caían en sus manos y de un perfil ante todo laborioso como artesano y gran conocedor de su oficio en la línea del *Arts & Crafts*.

Todo este equipaje³³⁸ aglutinado en sus años de aprendizaje y como profesor después sería sin lugar a dudas una de las muchas razones por las que impulsaría su propia carrera, gracias sobre todo a su andadura por *Blanco y Negro*, pero también al impulso brioso de su taller de artes gráficas. En este alcanzaría con el tiempo una fama en Madrid debida a la calidad de sus proyectos de interior así como de exterior y de

³³⁸ Para estos datos biográficos de nuevo me remito a la obra de José Carlos Brasas Egido, *Eulogio Varela.*, opus, cit, p.199.

aquellos que tenían que ver con la ilustración de libros, carteles, anuncios, programas de mano, calendarios, diseños de vidrieras, tarjetas, cubiertos, menús, impresos, etc.

La búsqueda de esa abstracción y de la geometrización de las formas que ya comentamos en sus ilustraciones temáticas, se vería reforzada con el estudio permanente de los lenguajes estilizadores y decorativos que no dudaría en utilizar para *Blanco y Negro*, sobre todo a partir de 1906, ya fuera en orlas (las más usuales y numerosas), frontispicios de texto, logotipos, tipografías y caligrafías de letras capitales, rúbricas, rótulos de secciones, viñetas, portarretratos, fotomontajes y colofones. Un gran abanico en cuya creación sería básica la experimentación, base a su vez de su postrera teorización plasmada en sus dos grandes obras teóricas: *Temas de composición decorativa* (1934) y *La letra y su teoría constructiva* (en un principio titulada *Historia y arquitectura de la letra*), orientada al buen hacer caligráfico y publicada tras su muerte en 1964³³⁹.

Sin duda esta carrera tan fructífera iría acompañada de reconocimientos importantes como su nombramiento en 1911 como profesor de entrada en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid o su cargo, como en un primer momento, de ayudante en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1913. Cargos que acelerarían un rumbo decidido en su carrera hacia cada vez más el ámbito del diseño y la composición que entre otras cosas también le permitiría en 1922 llegar a ser por oposición profesor de término en la misma institución. En 1924, además, alcanzaría el reconocimiento a su gran conocimiento siendo nombrado miembro del jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la sección de Artes Decorativas en las convocatorias de 1926 y 1930. Nuestro autor recibiría incluso homenajes a nivel internacional, puesto que no en vano sus dos obras teóricas citadas serían traducidas al inglés y al francés en la línea de otros grandes maestros del dibujo y el diseño extranjeros.

Su fructífera carrera y su considerable carga de saber técnico propiciarían sin duda que se le definiera como un “humanista” de la edad contemporánea, volcado en múltiples ámbitos, para los que en su acometida nunca dudaría en estudiar y recurrir a fuentes muy variopintas, algunas alejadas de su tiempo y espacio. Siempre con su afán didáctico por delante, lo que no le privaría de verter críticas justificadas o alabanzas mientras enseñaba al profano con la misma vehemencia que lo haría con el iniciado.

³³⁹ Ambas publicadas por la editorial Espasa-Calpe de Madrid.

Su sentido historicista le llevaría a recopilar fuentes caligráficas medievales y renacentistas como las de Luca Pacioli, Alberto Durero, Tory de Bourges, Juan de Yciar, Tagliente, Henricis Vicentinus o los más modernos como Torío de la Riva, José Francisco Iturzaeta o Louis Von Ritter. A ello cabría añadir como explicitaría el mismo artista en las bibliografías de sus obras, un interés por el estudio de los diseños decorativos de grandes ilustradores y teóricos como Ricardo Agrasot, Walter Crane, Owen Jones, Edme Couty, F. Day Lewis, Alexander Speltz o los más conocidos William Morris, Eugène Grasset o Verneuil.

En ocasiones tanto en sus dibujos decorativos como en sus obras teóricas y textos de índole pedagógica Varela se mostraría muy cercano a los postulados de los diseñadores vieneses como Koloman Moser (1868-1918) y a la conocida *Wiener Werkstätte*. Lo artesanal estaría presente en sus producciones, para a la postre acabar derivando hacia los nuevos modelos industriales tipográficos, con la paradoja que ello comportaba pero también con la condición de no perder jamás esa noción de artesano, afanado en aunar decoro, belleza y humanidad en sus diseños. Todo mediante un juego laberíntico, sinuoso y repetitivo donde lo manufacturado quedaba entremetido con aquellas interminables formas de enredaderas enroscadas, asimetrías y ramificaciones antinaturalistas que de alguna manera sugerían una síntesis entre su valor creativo, artesanal, libre y pedagógico.

En conjunto parte de su liderazgo como dibujante decorativista y modernista en Madrid se debería a estas cuestiones, las mismas que usaría para de manera frontal emprender una singladura hacia la estetización de la realidad en el arte.

Entre la ingente variedad de sus piezas para *Blanco y Negro* y *ABC*, he llevado a cabo una selección dividida en orlas (fundamentalmente), según formato, ya sea enmarcativo abierto o cerrado, adaptado a viñetas o imagen, circular, arquitectónico o fragmentado y a nivel temático; orgánicas inspiradas en la naturaleza vegetal y floral e historiadadas compuestas mediante ciertos fragmentos o elementos sacados del texto que ornamentan³⁴⁰. Al margen de las orlas también incluyo en la selección buenos ejemplos de letras y caligrafías, rótulos de secciones, diferentes diseños de viñetas verticales-

³⁴⁰ Casi todas sus orlas irían destinadas a textos de escritores en ocasiones y otras veces a decorar dibujos propios y ajenos o fotografías.

colgantes y portaestandartes de sesgo histórico, portarretratos, frontones, logotipos, colofones y fotomontajes.

Con estos diseños más aquellos que realizaría para joyería³⁴¹, metalistería y mobiliario destinados a las secciones *La casa moderna* y *La mujer y la casa*, Varela se acercaría no sólo a los diseñadores modernistas catalanes y foráneos del momento sino también a los incipientes caminos racionalistas futuros de un Hermann Muthesius (1861-1927), de manera eso sí muy timorata aún. Con todo ello aglutinaría una labor eminentemente heteróclita, gráfica y plástica concretada en una sólo figura, algo inusual en el panorama artístico madrileño del momento.

³⁴¹ Trabajos a los que me gusta denominar como ya hice en la exposición del año 2014, sus pequeñas joyas modernistas, por su enorme sentido preciosista y en parte socializador de las artes del diseño y la decoración, a la manera del *Arts & Crafts* anglosajón.

7.1 DISEÑOS DE MUEBLES, JOYAS, METALISTERÍA Y VIDRIERAS.

PEQUEÑAS JOYAS MODERNISTAS.

El marcado carácter humanista de Varela, le llevaría a desarrollar una múltiple labor gráfica que conocería caminos variopintos, en los que su marca modernista y audaz se vería refrendada sin excepción. Desde el diseño de cubiertos y muebles en la línea del *Art Nouveau* hasta las exquisiteces decorativas en letras, enmarcaciones, carteles y exlibris, estos últimos prueba absoluta de sus contactos con grandes personalidades del ámbito cultural y político de la época. En ese sentido el artista andaluz se mostraría preocupado ante todo por rodear toda su producción de arte, hasta en los más mínimos detalles, sin dejar escapar la oportunidad de que cualquier silueta que saliera de su mano tuviera ese estigma de belleza y decoro al que aspiraría toda su vida. Unido a ello tampoco convendría olvidar que esos campos gozaban de un beneplácito entre los artistas del momento que hacía de su ejecución un síntoma más de vanguardia que Varela por su condición y aptitudes no obviaría.

Gracias a esa faceta de diseñador, como buen modernista, lograría llevar la estilización a cualquier terreno de la vida ordinaria burguesa y sobre cualquier objeto que la perteneciera. Rompía si se quiere con los límites marcados en el pasado sobre la noción de lo artístico como algo particular de ciertas clases y esferas, para salpicar todo rincón de la realidad con esa cota de artisticidad.

En muchos de aquellos objetos diseñados por su mano se hallaría la duplicidad interna y externa de los mismos, dándose cita la belleza y la misma realidad. Este ideario como vemos se posicionaba muy cerca del de el movimiento *Arts & Crafts* como ya dijimos en su pugna por aunar arte con diseño, o lo que era lo mismo artesanía con industria o diseño en producción³⁴². Desde un punto de vista meramente visual el referente de Viollet-le-Duc y sus ansias de estilización radical de las formas principalmenete inspiradas en la naturaleza vegetal ayudarían no sólo a Varela sino a todos los artistas asociados al modernismo en ese momento a generar una nueva iconografía decorativa que el artista portuense aceptaría sin problemas.

³⁴² Cuestión similar a lo que marcaría a experimentos posteriores como el *Deutscher Werkbund* allá por 1907 como también entiende José Carlos Brasas Egido.

Una por lo tanto pedagogía de la modernidad más democratizadora o socializadora del arte que al fin lograba desligarse de las lindes impuestas y pretéritas para inundar todos los elementos propios de la vida cotidiana como los carteles, las pinturas, los dibujos, las esculturas decorativas, el mobiliario, la joyería, metalistería, los útiles de casa, del aseo, mantelerías y demás.

Cabría destacar a este respecto aquellos diseños comentados que llevaría a cabo para ciertas secciones de la revista así como también su producción de diseño de vidrieras que le granjearon una fama aún mayor en la capital debido a su colaboración con la casa de los hermanos Maumejean. En todos estos ejemplos que pasamos a ver el influjo del diseño de mobiliario en la Cataluña modernista por ejemplo de un Gaspar Homar (1870-1953) así como de los artistas franceses como Émile Gallé (1846-1904), del inglés William Morris o del vitalismo orgánico de las formas de un Hermann Obrist (1862-1927) serían evidentes.

Selección de piezas:

1. Prueba de color de la vidriera *Resurrección, Blanco y Negro*, nº 936, 10 de abril de 1909, acuarela sobre papel, 32,4 x 24,9 cm.
2. Dibujo preparatorio de la vidriera *Resurrección, Blanco y Negro*, nº 936, 10 de abril de 1909, tinta y gouache sobre cartulina, 57 x 32,4 cm.
3. Diseño de broche de cinturón, *Blanco y Negro*, nº 481, ca, julio de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 24,2 x 24,9 cm.
4. *Joyas modernas*. Diseño de broche de oro y esmalte, en la sección “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 489, 15 de septiembre de 1900, tinta sobre cartulina, 14,4 x 15,6 cm.
5. Diseño de espejo de mano (anverso), en la sección “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 484, 11 de agosto de 1900, tinta y grafito sobre cartulina, 25,1 x 14,0 cm.
6. Diseño de alfiler de oro y perlas para sombrero de señora, en “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 481, ca, agosto de 1900, tinta y grafito sobre cartulina, 28,0 x 7,3 cm.
7. Diseño de alfiler para sombrero, *Blanco y Negro*, nº 484, ca, agosto de 1900, tinta sobre cartulina, 27,2 x 7,3 cm.
8. Diseño de lámpara de techo en la sección “La casa moderna”, *Blanco y Negro*, nº 489, 15 de septiembre de 1900, tinta, gouache y aguada sobre papel, 24, 3 x 16, 2 cm.
9. Diseño de peineta en oro, esmalte y concha, en “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 491, 29 de septiembre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 22,0 x 16,4 cm.
10. Plantas de salón, en “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 493, 13 de octubre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 40,4 x 15,3 cm.

11. Plantas de salón, en “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 493, 13 de octubre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 40,3 x 15,1 cm.
12. Diseño de jarrón modernista, en *Joyas modernas*, “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 489, 15 de septiembre de 1900, tinta, gouache y aguada sobre cartulina, 21,2 x 17,5 cm
13. Diseño de azucarero modernista, *Muebles Modernos*, en “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 501, 8 de diciembre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 20,3 x 22,5 cm.
14. Diseño de tetera y taza, en “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 501, 8 de diciembre de 1900, tinta y gouache sobre cartulina, 20,2 x 29,0 cm.
15. Diseño de mueble musiquero en perspectiva, *Muebles modernistas*, *Blanco y Negro*, nº 493, 13 de octubre de 1900, tinta y aguada sobre cartulina, 17,2 x 26,1 cm.
16. Diseño de mueble modernista, *La casa moderna*, *Blanco y Negro*, nº 505, 5 de enero de 1901, tinta y gouache sobre cartulina, 29,8 x 29,1 cm.
17. Diseño de armario de luna, *La casa moderna*, *Blanco y Negro*, nº 506, 12 de enero de 1901, tinta y aguada sobre cartulina, 35,5 x 27,0 cm.

7.2 DISEÑO GRÁFICO Y DE COMPOSICIÓN.

En este apartado veremos una amplia selección de aquellos motivos ornamentales que el artista realizaría en la revista y ocasionalmente en el diario. Todos ellos modelos de un arte gráfico decorativo de corte moderno que servirían para definir una manera de actuar por parte de Varela a la hora de ornamentar cualquier texto, imagen o ilustración; generando un aparato compositivo ornamental que repetiría las mismas coordenadas de forma sistemática. Casi siempre a partir de cierta simetría estricta y en ocasiones sin embargo recurriendo a todo lo contrario mediante asimetrías muy radicales en las que la huella de los grabadores japoneses y sus “traductores visuales” europeos estaría muy presente.

Elementos que formarían parte de un todo en el que el principal *leiv motiv* sería las formas florales y vegetales, funcionado a la manera de un cuerpo dinámico encasillado en una constante filigrana de fileterías, ramificaciones y tallos oníricos e irreales que paracen cobrar vida y movimiento en torno a un texto o ilustración fija. Ese cuerpo orlado y orgánico que enmarca y decora gran parte de sus piezas en la colección *ABC*, mantiene además algo de esa estilización de los repertorios medievales y nórdicos pero en esta ocasión sin ningún ápice de espiritualidad soterrada.

Tan relevante serían estas composiciones de Varela que le servirían no sólo para acceder a aquellos galardones comentados en los certámenes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes sino además para crear su magnífico tratado decorativo *Temas de composición decorativa* o en el caso de *La letra y su teoría constructiva* caligráfico. Ni que decir tiene que fue sin lugar a dudas Eulogio Varela quien gracias a este enorme abanico de posibilidades decorativas dotaría a *Blanco y Negro* de ese tono cosmopolita y moderno que tanto anhelaba Torcuato de Luca de Tena en un primer instante, convirtiéndose en el principal mentor para el fundador, de la modernidad francesa y alemana en la publicación. Quizás por ello muchas de las composiciones del gaditano para encabezamientos de secciones y textos se mantendrían en el tiempo más allá de su colaboración quedando como una patente de corso de una época, de un tiempo en el que *Blanco y Negro* ansiaba alcanzar el tren de la modernidad.

Cabría señalar también que en signo de gratitud y reconocimiento a su labor se le nombraría confeccionador de la revista, cargo que como vimos alternaría con sus

ilustraciones, así como con un amplísimo número de encargos que durante mucho tiempo le hicieron la cabeza más visible dentro de esta tendencia decorativa en la casa.

Junto a estas cuestiones me gustaría señalar que como hijo de su tiempo esta faceta meramente decorativa en el autor sería fruto de un auge inédito hasta la fecha de la ilustración de la artes del libro, así como de los nuevos formatos publicitarios tan asidos a una también novedosa concepción del modelo económico burgués muy focalizado en el ocio y el constante consumismo.

7.2.1 ORLAS.

Habida cuenta de la enorme cantidad de orlas que Eulogio Varela diseñaría para la revista, y a tenor del estudio realizado en el archivo de la colección *ABC*, me atrevería a definir una serie de tipologías de orlas repetidas por el artista sistemáticamente.

Según formato:

- Orlas enmarcativas, abiertas por un extremo o cerrando toda la lámina.
- Orlas abiertas, fragmentadas en pequeñas cenefas decorativas o adaptadas de manera un tanto anárquica a la imagen o viñeta que acompañan.
- Orlas de tipo circular.
- Orlas contruídas mediante motivos sacados de la arquitectura a nivel gráfico.

Según temática:

-Orlas compuestas por motivos vegetales y florales, en base a esos juegos de enredaderas, yedras, tallos, frutos, ramas, fileterías, arabescos o flores siendo con mucho las más prolijas. También incluiré en esta selección las que inspiradas en la naturaleza no nos remiten a motivos vegetales sino animalescos. En este grupo la esencia organicista del modernismo resulta clara así como ese gusto personal por parte del artista hacia el mundo de la botánica y a los autores comentados como Dresser, Mucha, Grasset o Verneuil.

-Orlas de contenido historiado, es decir aquellas compuestas por motivos ilustrativos inspirados en el texto o imagen que ilustran.

Selección de piezas:

1. Orla enmarcativa cerrada, Sin datos, tinta sobre papel, 34,2 x 25,6 cm.
2. Orla enmarcativa cerrada para texto *La virgen chiquita*, *Blanco y Negro*, nº 1.612, 9 de abril de 1922, tinta sobre papel, 34,9 x 23,8 cm.
3. Orla enmarcativa cerrada para portada de *Blanco y Negro*, nº 1.078, 7 de enero de 1912, tinta sobre papel, 47,7 x 34,1 cm.
4. Orla enmarcativa cerrada para texto *La flor de lis 1*, *Blanco y Negro*, nº 452, 30 de diciembre de 1899, tinta y gouache sobre cartulina, 49,9 x 32,3 cm.

5. Orla enmarcativa abierta para *Retratos modernos*. Agustín Querol, *Blanco y Negro*, nº 937, 17 de abril de 1909, tinta sobre cartulina, 30,3 x 17,4 cm.
6. Orla enmarcativa abierta para texto de Juan Cortés *Otoño*, *Blanco y Negro*, nº 1.383, 18 de noviembre de 1917, tinta sobre papel, 47,8 x 34,5 cm.
7. Orla adaptada a viñetas para texto *Un baile de muñecas*, *Blanco y Negro*, nº 878, 29 de febrero de 1908, tinta sobre cartulina, 32,7 x 25,2 cm.
8. Orla adaptada a viñetas para texto *La educación de la mujer 2*, *Blanco y Negro*, nº 867, 14 de diciembre de 1907, tinta sobre cartulina, 32,7 x 22,4 cm.
9. Orla adaptada a viñetas para *La apertura de la caza 1*, *Blanco y Negro*, nº 595, 27 de septiembre de 1902, tinta sobre papel, 34,3 x 23,6 cm.
10. Orla fragmentada para texto *Saffi 1*, *Blanco y Negro*, nº 917, 28 de noviembre de 1908, tinta sobre cartulina, 32,2 x 22,0 cm.
11. Orla fragmentada para texto *La yeguada imperial de Austria*, *Blanco y Negro*, nº 902, 15 de agosto de 1908, tinta sobre cartulina, 31,2 x 22,1 cm.
12. Orla fragmentada para texto *Alpinismo*, *Blanco y Negro*, nº 850, 17 de agosto de 1907, tinta sobre cartulina, 30,5 x 17,3 cm.
13. Orla circular para texto *La tumba de Juan Soldado*, *Blanco y Negro*, 1.798, 1 de noviembre de 1925, tinta sobre papel, 22,8 x 20,5 cm.
14. Orla floral para texto *Procesiones de Semana Santa, Sevilla 3*, *Blanco y Negro*, nº 780, 14 de abril de 1906, tinta sobre papel, 10,5 x 15,3 cm.
15. Orla circular para imágenes de *Lolita Roldán*, *Blanco y Negro*, nº 550, 16 de noviembre de 1901, tinta sobre papel, 33,3 x 25,0 cm.
16. Orla circular para portada interior y retrato de *Don Torcuato Luca de Tena a su muerte 1*, *Blanco y Negro*, 1.979, 21 de abril de 1929, tinta sobre papel, 34,8 x 26,1 cm.
17. Orla de tipo arquitectónico para el *Tríptico de Álvarez Cerón*, *Blanco y Negro*, nº 1.348, 18 de marzo de 1917, tinta y aguada sobre papel, 47,8 x 34,5 cm.
18. Orla arquitectónica para texto *Contrastes humanos*, *Blanco y Negro*, nº 1.294, 5 de marzo de 1916, tinta sobre cartulina, 45,0 x 34,2 cm.
19. Orla fragmentada para texto *La mujeres del harén 1*, *Blanco y Negro*, nº 994, 21 de mayo de 1910, tinta sobre cartulina, 28,4 x 21,1 cm.
20. Orla vegetal para portada *Buscando alojamiento*, *Blanco y Negro*, nº 471, 12 de mayo de 1900, tinta sobre cartulina, 46,8 x 34, 2 cm.
21. Orla floral para texto *Puesta de Sol*, *Blanco y Negro*, nº 1.020, 27 de noviembre de 1910, tinta sobre papel, 40,5 x 25,9 cm.
22. Orla vegetal para texto *Canción de estío*, *Blanco y Negro*, nº 1.057, 13 de agosto de 1911, tinta y gouache sobre cartulina, 30,0 x 17,4 cm.
23. Orla vegetal para texto *Madrigal romántico*, *Blanco y Negro*, nº 1.102, 23 de junio de 1912, tinta sobre cartulina, 46,5 x 36,0 cm.
24. Orla temática e historiada para imágenes *El alpinismo en España*, *Blanco y Negro*, nº 979, 5 de febrero de 1910, tinta sobre cartulina, 30,3 x 17,7 cm.
25. Orla historiada para imágenes *Vida artística en Roma*, *Blanco y Negro*, nº 833, 20 de abril de 1907, tinta sobre cartulina, 32,6 x 25,0 cm.

7.2.2 FRONTONES.

Encabezamientos para secciones o textos, con ecos arquitectónicos muy usuales en las artes gráficas del siglo XIX.

Selección de piezas.

1. Frontones para texto *Mujeres. La miel sobre el pan. Mujeres Melibea. Mujeres Carmen. Mujeres Inés de Ulloa*, *Blanco y Negro*, nº 1.963, 30 de diciembre de 1928, tinta sobre papel, 35,2 x 24,0 cm.
2. Frontón para texto de Juan Spottorno y Topete *Al oído de una colegiala*, *Blanco y Negro*, nº 1.536, 24 de octubre de 1920, tinta sobre papel, 17,8 x 24,2 cm.
3. Frontón para texto de José Echegaray, *En el seno de la muerte. Leyenda trágica en tres actos y en verso, Acto 1º*, *Blanco y Negro*, nº 2.134, 17 de abril de 1932, tinta y gouache sobre papel, 25,3 x 32,8 cm.
4. Frontón para texto *El amor no muere*, *Blanco y Negro*, nº 2.175, 19 de febrero de 1933, tinta sobre papel, 18,0 x 24,1 cm.
5. Frontón para imagen y texto *Cien años de teatro. La bruja*, *Ruperto Chapí, J.Carlos Carrión*, *Blanco y Negro*, nº 1.450, 2 de marzo de 1919, tinta sobre papel, 18,8 x 22,2 cm.

7.2.3 CALIGRAFÍAS Y LETRAS CAPITALES.

Como calígrafo nuestro autor al igual que en el resto de ramificaciones del Arte Decorativo que tocó fue hijo de una eclosión, en este caso por el desarrollo de las fundiciones tipográficas tanto en Barcelona como en Madrid³⁴³. Fundiciones muchas de ellas como señala Trenc Ballester de nacionalidad germana lo que propiciaría que la mayor parte de las tipografías desarrolladas en nuestro país fueran alemanas con las únicas excepciones de la letra bastarda española de Zeferí Gorchs y la gótica incunable de Eudald Canibell.

A todo este proceso sin duda también ayudaría la fiebre ya vista del neohistoricismo decimonónico y el reconocimiento no sólo a la tipografía germana sino también a la gótica anglosajona de William Morris en base a tres modelos: la Golden, el Troye y el Chaucer.

Canibell sería para Trenc Ballester el único en intentar dotar a la caligrafía de un valor nacionalista que en palabras del autor tan sólo conseguiría generando una readaptación de los tipos góticos antiguos. Ciertas revistas internacionales alemanas e inglesas contarían con colaboradores de alto nivel para emprender una regresión a los modelos romanos, como en los casos de Ricketts, Walker o en Alemania a través de *Pan* : Peter Behrens, E.R Weiss o el más influído por el *Art Nouveau* Otto Eckmann.

En el caso español y por ende de un gran calígrafo como sería Varela las más usadas serían los tipos de letra grotesca fantasía, la grotesca artística y la llamada “cleopatra”. En Madrid la Fundación Rey, Bosch y Compañía propondría una serie de caracteres *Art Nouveau* inspirados en la grotesca fantasía. En la capital también sería muy relevante el papel de la Fundación Gans de tradición germana, con sus modelos de “gótico uncial” y “gótico globo”.

En el caso de Varela su estudio incansable de tipos, revistas y obras teóricas le pudo llevar a estar muy próximo a varios modelos internacionales como el de Julius Klinkhardt de Leipzig, la de Otto Weisert de Stuttgart y la de Gonsch & Heyse de

³⁴³ Para profundizar más sobre este tema vuelvo a recomendar la obra de Eliseu Trenc Ballester *Las artes gráficas de la época ...*, opus cit, p.249.

Hamburgo con su tipo “Grasset” y “Auriol” muy influidas según el autor ambas por la Kelmscott Press de Morris por la que también entraría en España la “Grasset”.

En el artista portuense nos encontramos con diferentes campos caligráficos y tipográficos en los que la dualidad ya comentada entre arte-artesanía e industria-diseño sería palmaria y eco certero de la producción internacional del momento. Así emprendería esa labor tipográfica para letras industriales de carteles, letras adornadas, iniciales y capitales, en la línea de Apel-les Mestres, Riquer, Gual, Renart o Triadó y para fileterías y viñetas. Toda esa panoplia caligráfica del artista por lo tanto, al igual que acontecería con el estilo *Art Nouveau* en general, sería aplicada a anuncios, portadas, impresos y textos con una alta inspiración por la letra grotesca barroca de origen gótica, más ilegible que la romana y compuesta como las orlas a base de tallos serpentinos, abiertos en corola a veces en rostros de mujer o en arabescos lineales; siempre eso sí con un afán decorativo más allá de la simple y mera legibilidad.

Selección de obras.

1. *Sombras*, en *ABC*, nº 5.961, 12 de febrero de 1922, tinta sobre papel, 51,0 x 36,7 cm
2. *El descendimiento de la cruz I*, en *Blanco y Negro*, nº 728, 20 de abril de 1905, tinta sobre cartulina, 32,7 x 50 cm.
3. Caligrafías para la serie *Los dolores de la Virgen*, *Blanco y Negro*, nº 1.819, 28 de marzo de 1926, tinta y gouache sobre papel, 21,5 x 23,7 cm
4. *Diseño de letra E capital*, en la sección “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 481, ca. julio de 1900, tinta sobre cartulina, 9’8 x 11 cm.
5. *Diseño de letra A capital*, en la sección “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 484, 11 de agosto de 1900, tinta sobre cartulina, 19,2 x 11,7 cm
6. *Diseño de letra P capital*, en la sección “La casa moderna”, *Blanco y Negro*, 512, 23 de febrero de 1901, tinta sobre cartulina, 13,6 x 12,8 cm
7. *Diseño letra capital E para la serie Los dolores de la Virgen. La madre y la vocación*, *Blanco y Negro*, nº 1.819, 28 de marzo de 1926, acuarela sobre papel, 29,2 x 13,8 cm.
8. *Diseño letra capital M para la serie Los dolores de la Virgen. La huida a Egipto*, *Blanco y Negro*, nº 1.819, 28 de marzo de 1926, acuarela sobre papel, 28,8 x 13,5 cm
9. *Diseño letra capital C para la serie Los dolores de la Virgen. María busca a su hijo*, *Blanco y Negro*, nº 1.819, 28 de marzo de 1926, acuarela sobre papel, 29 x 13,7 cm
10. *Diseño letra capital A para la serie Los dolores de la Virgen. María ve a su hijo con la cruz*, *Blanco y Negro*, nº 1.819, 28 de marzo de 1926, acuarela sobre papel, 28,9 x 13,6 cm

11. *Diseño de letras capitales serie Semana Santa*, sin datos, tinta sobre papel, 17,6 x 24,1 cm
12. *Diseño de letras capitales serie Semana Santa*, sin datos, tinta sobre papel, 17,7 x 24,2 cm.

7.2.4 DISEÑO DE VIDRIERAS.

En la colección de *ABC* hallamos una obra que en un primer momento serviría como boceto para el diseño de una vidriera y que a la postre el artista utilizaría para cubrir algún encargo de la revista como portada. En su producción nos encontramos con este tipo de diseños de los que no se conservan prácticamente ninguno a pesar de la enorme tradición que la vidriera tendría durante el modernismo sobre todo en Cataluña.

Como comentamos Varela sería un asiduo colaborador de la Casa Maumejean³⁴⁴ en Madrid, artesanos de la vidriera que contaban con un taller propio en la capital.

Selección de obra.

1. Prueba de color de la vidriera *Resurrección, Blanco y Negro*, nº 936, 10 de abril de 1909, acuarela sobre papel, 32,4 x 24,9 cm
2. Dibujo preparatorio de la vidriera *Resurrección, Blanco y Negro*, nº 936, 10 de abril de 1909, tinta y gouache sobre cartulina, 57 x 32,4 cm.

³⁴⁴ Para el tema de la vidriera modernista recomiendo el catálogo de la exposición *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*, AAVV, Conserjería de educación y cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996. Con textos de Víctor Nieto Alcaide, Sagrario Aznar Almazán y María Victoria Soto Caba.

7.2.5 PORTARRETRATOS.

Un formato decorativo muy similar en características a las orlas, pero con un sentido más integrador entre un conjunto de imágenes fotográficas y la propia orla así como normalmente con un tamaño que ocupaba toda la lámina.

Selección de obra.

1. Portarretrato para cartel del Teatro Apolo, en *ABC*, nº 4.092, 3 de septiembre de 1916, tinta sobre papel, 47,7 x 34,5 cm
2. Portarretrato para cartel del Teatro Español, en *ABC*, nº 4.139, 20 de octubre de 1916, tinta sobre papel, 48 x 34,6 cm.
3. Portarretrato de la Familia Real, en *Blanco y Negro*, nº 1.489, 30 de noviembre de 1919, tinta sobre cartulina, 51,2 x 36,1 cm
4. *Pío XII. Nuevo Papa*, en *ABC*, nº 640, 8 de agosto de 1903, tinta sobre papel, 36,7 x 34 cm
5. *Damas españolas. S.A.R la infanta doña María Luisa de Orléans*, en *Blanco y Negro*, nº 1.079, 14 de enero de 1912, tinta sobre cartulina, 40,9 x 25,4 cm

7.2.6 LOGOTIPOS, COLOFONES Y RÚBRICAS.

Se trata de elementos decorativos muy ligados a las artes del libro ilustrado del siglo XIX, como partes integrantes de esa perfecta comunión entre textos e ilustraciones. En el caso particular de los logotipos, monogramas y rúbricas podríamos comentar que en los dos primeros subsistiría en Varela cierto eco de artistas como Koloman Moser o el mismo Juan Gris, aficionados a jugar con iniciales y formas en este tipo de motivos decorativos. Como señalaría Brasas Egido acertadamente el influjo del modernismo del estilo *Sezession* en estas piezas de Varela en ocasiones es ciertamente palpable³⁴⁵. En el caso de las rúbricas el sentido totalizador del decorativismo del gaditano llegaría a la creación de firmas o rúbricas para piezas de mantelería, servilletas y pañuelos personificados, en un alarde de virguería ornamental y estetizadora sin igual en Madrid.

Selección de obras.

1. Logotipo para portada de *Blanco y Negro*, nº 506, 12 de enero de 1901, tinta sobre cartulina, 28,6 x 20,3 cm
2. Logotipo para portada de número conmemorativo 1891-1929, *Blanco y Negro*, nº 2.000, 15 de septiembre de 1929, tinta sobre papel, 34,5 x 27,7 cm
3. Colofón para *Cien años de teatro María del Carmen*, *Blanco y Negro*, nº 1.528, 29 de agosto de 1920, tinta sobre papel, 13,8 x 23,3 cm
4. Colofón para *Aguafuertes. El correr del tiempo*, *Blanco y Negro*, nº 1.663, 1 de abril de 1923, tinta sobre papel, 10,5 x 24,1 cm
5. Colofón para texto *Gran Mundo, Colón 2*, *Blanco y Negro*, nº 1.777, 7 de junio de 1925, tinta sobre papel, 21,1 x 22,5 cm
6. Colofón para texto *El descendimiento de la Cruz, 12*, *Blanco y Negro*, nº 728, 20 de abril de 1905, tinta y aguada sobre cartulina, 16,5 x 32,5 cm
7. Colofón para texto *El poema del agua, la lluvia en la ciudad*, *Blanco y Negro*, nº 1.509, 18 de abril de 1920, tinta sobre papel, 15,4 x 24,2 cm
8. Colofón para texto *En el seno de la muerte, fin del drama 4*, *Blanco y Negro*, nº 2.134, 17 de abril de 1932, tinta y collage sobre papel, 9,3 x 14,4 cm
9. Rúbrica *Jacinta*, *ABC*, nº 701, ca. mayo de 1907, posible fecha del 25 de febrero de 1907, tinta y aguada sobre papel, 6,2 x 10,6 cm.
10. Viñeta portaestandarte para *Ensueño 1*, *Blanco y Negro*, nº 567, 15 de marzo de 1902, tinta sobre papel, 34 x 24 cm
11. Viñeta portaestandarte para *Ensueño 2*, *Blanco y Negro*, nº 567, 15 de marzo de 1902, tinta sobre papel, 34 x 23,8 cm
12. Viñeta ornato colgante para *La felicidad 1*, *Blanco y Negro*, nº 773, 24 de febrero de 1906, tinta sobre cartulina, 50 x 32,5 cm

³⁴⁵ Brasas Egido, José Carlos, *Eulogio...*, opus cit, p.199.

13. Viñeta ornato colgante para *La felicidad 2, Blanco y Negro*, nº 773, 24 de febrero de 1906, tinta y aguada sobre cartulina, 50 x 32,8 cm
14. Viñeta enmarcativa con ilustración superior para *A Cádiz, Blanco y Negro*, nº 1.145, 27 de abril de 1913, tinta sobre cartulina, 46,8 x 34,9 cm.

7.2.7 RÓTULOS Y LETREROS DE SECCIÓN. DISEÑOS DE CABECERA. TIPOS DE VIÑETA.

Selección de obras.

1. Diseño de cabecera para sección “Actualidades”, *Blanco y Negro*, nº 530, 29 de junio de 1901, tinta sobre papel, 23,4 x 49,5 cm
2. Diseño de cabecera para sección “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 481, ca, julio de 1900, tinta sobre cartulina, 40,5 x 23,2 cm
3. Diseño de cabecera para sección “Teatros”, *Blanco y Negro*, sin datos, tinta sobre cartulina, 18,2 x 22 cm
4. Diseño de cabecera para sección “Mesa revuelta”, *Blanco y Negro*, nº 481, 46 x 13 cm
5. Diseño de cabecera para *En la feria*, *Blanco y Negro*, nº 534, 27 de julio de 1901, tinta sobre papel, 21,3 x 38,1 cm
6. Diseño de cabecera para la sección “Sección Recreativa”, *Blanco y Negro*, nº 564, 22 de febrero de 1902, tinta sobre papel, 17 x 47,5 cm
7. Diseño para título *El mar*, *Blanco y Negro*, nº 1.110, 18 de agosto de 1912, tinta sobre cartulina, 60 x 41,9 cm
8. Diseño de cabecera para sección “Arte.Literatura.Información”, *Blanco y Negro*, nº 1.234, 10 de enero de 1915, tinta sobre papel, 15,3 x 37,3 cm
9. Diseño de cabecera para partitura *Hoja de Álbum por R.Villar*, *Blanco y Negro*, nº 1.333, 3 de diciembre de 1916, tinta sobre papel, 11,9 x 33 cm
10. Diseño de título para *El mar.Los niños en la playa*, *Blanco y Negro*, nº 1.888, 24 de julio de 1927, tinta sobre papel, 11,2 x 34,1 cm

7.2.8 FOTOMONTAJES.

Un tipo de composición fielmente ligada a la eclosión de la fotografía como crónica en la publicación y su relación con el aparato decorativo de principios de siglo.

Selección de obra.

1. *Un plato de rosas 1*, en la sección “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 696, 3 de septiembre de 1904, collage con fotografía, tinta y gouache sobre cartulina, 21 x 28,5cm
2. *Un plato de rosas 2*, en la sección “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, nº 696, 3 de septiembre de 1904, collage con fotografía, tinta y gouache sobre cartulina, 17,8 x 28,5 cm.

7.2.9 CARTELES Y POSTALES.

El cartel³⁴⁶ y el *affiche* o las postales en sus múltiples formatos y multitud de utilidades, serían una de las claves difusorias del estilo así como una de las grandes razones por las que el modernismo en su vertiente *Art Nouveau* lograría ese comentado aspecto universalizador. El cartel sería fruto directo de las nuevas necesidades de la sociedad de consumo³⁴⁷ y el desarrollo de la industria donde la publicidad era la gran promotora del objetivo final que no era otro que la venta de un modelo de bienestar idealizado y canónico³⁴⁸. A nivel histórico el cartel modernista estaría como defiende Sagrario Aznar definido normalmente por el gusto del público, aún así hubo grandes excepciones como Jules Chéret, Toulouse-Lautrec y a su manera Mucha quien en torno a 1900 cambiaría el concepto hasta entonces conocido sobre este género en París.

Alfons Mucha en su obra *Lectures on Art* de 1905 defendería un estilo marcado por la sinuosidad y la espiral sensual basado en la problemática tendencia hacia la tediosa línea recta y la armonía entre las longitudes. Tal estilo que sería la base del *Art Nouveau* estaría por siempre asociado a la decoración, al esquema del diseño y al uso de la planimetría cromática. Como resultado y siguiendo a la autora lo que se ofrecería sería un grafismo muy intenso que el mismo Eulogio Varela adoptaría para muchos de sus carteles por ejemplo.

La deriva del estilo propiciaría a la postre una simplificación cada vez mayor apoyada en un cierto esquematismo que se impondría en la década de los 20 mediante nombres como los de Cappiello, Paul Colin o Cassandre.

En España los primeros modelos serían los carteles taurinos de finales del siglo XVIII o los de Francisco Ortego Vereda como fue el caso de su obra titulada *Los gordos y los flacos* de 1878. Con ello se abriría la espita para la convocatoria de un sinnúmero de certámenes y concursos que tendrían su mejor plaza en Cataluña, patrocinados por casas comerciales como la de Vicente Bosch, el Anís del Mono, que en 1897 llevaría a cabo su famoso concurso, Codorníu de Manuel Raventós en 1898 o la casa Cigarrillos París

³⁴⁶ En esta ocasión no sólo he recurrido a piezas de la colección del Museo ABC sino también a otras obras en formato cartel que el artista realizaría para certámenes diversos, por su calidad y por la forma en que muchos de estos le granjearon al artista reconocimientos y galardones.

³⁴⁷ Recomendando el artículo de Jorge Martín Neira “El cartel. Entre el arte y la publicidad” en *Álbum-Letras-Artes*, nº 29, 1991.

³⁴⁸ Aznar, Almazán, Sagrario en “Carteles y cartelistas”., opus cit, p.253.

entre 1901 y 1902 así como la casa de chocolates Amatller en 1914, la Unión Española de Explosivos, la Unión Alcohólica o la Sociedad de Atracción de Forasteros en 1909.

Firmas como Perfumerías Gal, Floralia o Perfumería Inglesa en Madrid tomarían el testigo (en 1901 Eulogio Varela realizaría un cartel no conservado para esta última, que sería premiado e impreso) y también el mismo Ayuntamiento de la capital convocaría otro concurso con motivo de las Fiestas de Mayo en 1902 y antes en 1901 para el Carnaval. Sin duda la institución con más solera en estos certámenes para carteles de carnaval sería el Círculo de Bellas Artes de Madrid donde los nombres de Rafael Penagos, Federico Ribas, Bartolozzi, Echea o Varela de Seijas se catapultarían como los grandes maestros del oficio a partir de la década del 20.

Madrid como valora Sagrario Aznar, se erigiría en “moderna metrópoli” en buena medida gracias a sus carteles y cartelistas a la manera de Nueva York o París a pesar de que el modernismo capitalino careciera del sesgo autóctono del catalán.

El cartel en conjunto democratizaría de alguna manera mediante la difusión cultural una impronta publicitaria y estética del espectro artístico. Popularizando la obra artística, sirviendo a la democratización cultural de la sociedad, plegándose al desarrollo industrial e incorporando la noción de ocio a la vida cotidiana³⁴⁹. Una ayuda indispensable para lograr esta popularización del cartel serían los concursos de periódicos y revistas gráficas como *El Liberal* o *Blanco y Negro*. Arte, industria y comercio se daban de esa forma la mano insinuando las bases de la nueva sociedad moderna.

En el caso catalán el cartel modernista empezaría a tener sitio entre lo más predilecto de la sociedad burguesa desde 1892 y principalmente 1893 y 1894 de la mano de Josep Lluís Pellicer, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Alexandre de Riquer o Antoni Utrillo. Es decir de forma más temprana que en Madrid con lo que en cierto modo su experiencia matizaría a la vez a la madrileña.³⁵⁰

³⁴⁹ Véase la obra de Eva Quintas Froufe, “Origen y proliferación...”, opus cit, p.254, donde recogería a su vez obras importantes sobre el asunto como las de Jordi Carulla *La publicidad en 2000 carteles*, Postermil, vol.I, Barcelona, 1998 y la de Erik Satué *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Alianza, Ed. Madrid, 1997.

³⁵⁰ Eliseu Trenc Ballester, Eliseu, *Las artes gráficas...*, opus cit p.249. En esta gran obra ya citada con anterioridad del autor, verdadero catálogo del modernismo catalán, Trenc Ballester nos propone unas pautas de distinción entre los diferentes modelos de carteles que se darían en Cataluña, dentro de un toque erudito absoluto en el conjunto de su obra. Así en un primer momento nos habla de un tipo de cartel

De ese modo una de las grandes producciones de Varela sería la cartelística, un género esencial en la historia del arte decimonónico occidental como vemos y que en España³⁵¹ tendría como precursor al empresario Benito Hortelano, vendedor de libros, y a artistas como el citado Francisco Ortego Vereda. De nuevo sería por lo tanto Cataluña el foco de asunción de la moda proveniente de Inglaterra y de la revista francesa *Les Mâitres de l’affiche*, a raíz de concursos como el nombrado de la casa Vicente Bosch o de exposiciones como la de la Sala Parés con más de 167 ejemplares.

La revista *Luz* incluso adquiriría carteles artísticos y en Madrid alrededor de 1898, el empresario Manuel Raventós convocaría aquel famoso concurso para anunciar la marca Codorníu. A partir de esta experiencia, en Madrid los concursos serían frecuentes como el del Baile de Máscaras del Teatro Real o los comentados de *Blanco y Negro* y *El Liberal*, a este último concurriría Varela en 1900 logrando un segundo premio con su obra *La rotativa del Liberal*, el primero sería para otro grande del modernismo como fue José Mongrell³⁵².

Según M^aSoledad García Fernández en “Arte y Publicidad”³⁵³ el cartel tendría como misión en España educar estéticamente al pueblo, democratizando el arte y el gusto, como siempre había defendido *Blanco y Negro*. El cartel era valorado en cuanto tal por los pintores y litógrafos, que en una gran mayoría apoyarían este género como en los casos de Cardunets, Dubón, Ramón Mir, Bartolozzi, Sócrates Quintana, Ramón Roqueta, Enrique Simonet, Ribas, etc.

Suponiendo una manera de emocionar, o divertir, sorprender, o hacer sonreír, para crear esa línea etérea de comunicación entre el producto y el observado, imitando en el caso español los modelos pictóricos de Sala, Sorolla, Garnelo, o Plá y en el caso extranjero en un principio los carteles de Mucha, Cheret o Villette dentro ya de un valor

decorativo muy similar a los de Varela donde destacarían Gaspar Camps, Riquer, Claudio Hoyos, Adriá Gual, Rusiñol y M.Utrillo. Otro tipo de cartel sintético liderado por el estilo de Casas, Antoni Utrillo, Joan Llaverías, R. Opisso, Brunet, Francisco de Cidón, Xavier Gosé, Pere Ynglada, Feliu de Lemus o Torres García. Una tercera vía caricaturesca con Gaieta Cornet o el mismo Joaquín Xaudaró y por fin otra más académica liderada por Joan Llimona o Triadó. Todo en paralelo a ese otro tipo de producción publicitaria como serían los pequeños impresos o postales.

³⁵¹ Véase Melendreras, Emeterio “Notas para una historia del cartel español” en *Cien años del cartel español. Publicidad comercial*.

³⁵² De este famoso concurso darían noticia la revista *Blanco y Negro*, nº 466, el 7 de abril de 1900, incidiendo en la magnífica obra de su artista Eulogio Varela; y también *Madrid Cómico*, año XX, nº 27, el 7 de abril de 1900 dedicando estas elogiosas palabras a Mongrell: “El gran cartel de Mongrell se llevó el premio de honor... ¡Este sí que es un pintor que se trae mucho cartel”.

³⁵³ Incluido en el catálogo de la exposición *100 años del cartel español. Publicidad comercial (1875-1975)*, opus cit, p.255.

más galante. Es el caso por ejemplo del que realizó Varela para el carnaval madrileño en 1901, cartel alegórico dentro de un estilo “caprichoso modernista” impreso en varias tintas y fondo de oro ³⁵⁴, siendo un buen modelo modernista en la línea del valenciano José Mongrell o de sus discípulos como Rigoberto Soler o Antonio Vercher.

Esa tendencia tanto en Varela como en Mongrell y sus discípulos, provino como ha quedado dicho desde Francia (un ejemplo interesante sería la serie de carteles de la *Wagon Lits* conocidos aquí en España). Así al margen de esa colaboración con el Ayuntamiento de Madrid, Varela realizaría en 1901 el cartel con el tema de Santa Bárbara para el calendario de la Unión de Explosivos³⁵⁵ y en 1904 presentaría otro de valores cercanos al estilo de Mucha en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el que también obtendría una segunda medalla. En el mismo año realizaría asimismo su obra maestra cartelística según Brasas Egido; *Arte, Juventud y Locura*, con motivo del Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes³⁵⁶ por el que obtendría un primer premio, siendo una obra realizada en purpurina oro y plata con una iconografía propia de la belle époque³⁵⁷.

Años atrás en 1897 en Barcelona había presentado otro para el concurso de la Casa Bosch de Badalona para el concurso del Anís del Mono por el que no obtendría premio alguno, cuestión que cambiaría en 1909 con el que elaboraría para las Fiestas de Santander, en 1916 para el de las Fiestas y Ferias de Valladolid³⁵⁸ y con encargos que le proveerían de fama como el que haría para anunciar el taller de artes gráficas de Julián Palacios en la capital o el de la fábrica de mosaicos de Hijos de Miguel Nolla de Valencia.

Quizás como defendería Juan Íbero³⁵⁹, Eulogio Varela habría de ser incluido entre aquellos artistas básicamente pintores que también desarrollarían labores de cartelistas, en la línea de Cecilio Plá o José Benlliure. Aunque también es cierto que el grado de

³⁵⁴ Gabaldón, Luis “El carnaval de Santo Mauro” en *Blanco y Negro*, nº 511, 16 de febrero de 1901.

³⁵⁵ Pieza que se conserva en el edificio de Maxam en Madrid, y que finalmente no sería publicada en favor de una obra de Arturo Mélida Alinari.

³⁵⁶ Para la historia de los carteles del Círculo de Bellas Artes resulta muy interesante el artículo de Gil Fillol, Luís, “El cartel del Círculo” en *Arte Comercial*, nº 12, 1947. *Revista técnica de publicidad y organización*, Año II.

³⁵⁷ Se dio noticia de ello en *Blanco y Negro*, nº 665, del 30 de enero de 1904.

³⁵⁸ Recogido por Paz Altés y Rosa M^a Calleja Gago en *Ferias y Fiestas de San Mateo, 1877-1960*,., opus cit, p.277. Se trata de una imagen inédita del cartel que fue impreso por la Tipografía Miñón.

³⁵⁹ Íbero, Juan en el artículo “Medio siglo de cartelístico español” en *Blanco y Negro*, nº 2.179, año 43, del 19 de marzo de 1933.

perfeccionamiento que el gaditano alcanzaría en su faceta gráfica incluida lógicamente la cartelística, incita a pensar en la labor de algo más que un pintor cuyos bocetos plasma en forma de carteles, como prueban a mi modo de ver aquellas maravillosas planas y portadas de *Blanco y Negro* compuestas a la manera de un *afiche*.

Como quedó comentado al margen de la producción de carteles y exlibris, este artista tan capaz, desarrollaría su vena decorativista en otras muchas pequeñas decoraciones y en variedad de impresos como tarjetas, prospectos, catálogos, programas de actos, participaciones, calendarios, almanaques, menús, orlas, marcos, etiquetas comerciales, etc. Un universo de ropaje decorativo que envolvería el andamiaje desnudo de la publicidad y el ocio.

Selección de obra³⁶⁰

1. Dibujo cartel publicitario para positivos en cristal de *ABC*, nº 6.385, 22 de junio de 1923, tinta sobre papel, 24 x 33,2 cm
2. Dibujo para encabezar el certamen literario de *Blanco y Negro*, nº 485, 18 de agosto de 1900, tinta sobre cartulina, 19,4 x 40 cm
3. Cartel publicitario del *Alcohol desnaturalizado Sol para la exposición de carteles*, ca, noviembre de 1907, tinta sobre cartulina, 32,5 x 25 cm
4. Dibujo cartel para *Agua de Azahar, marca La Giralda, Sevilla, Blanco y Negro*, nº 1.080, 21 de enero de 1912, 21 de enero de 1912, gouache sobre papel, 41, 2 x 27,5 cm. Autoría dudosa puesto que no lleva firma.
5. Cartel *Arte, Juventud y locura*, premiado en el concurso del Círculo de Bellas Artes de Madrid, tinta sobre papel, 1,91 x 1,00 m. Colección Círculo de Bellas Artes de Madrid. 1904.
6. Cartel para Carnaval de Madrid de 1901. Colección particular.
7. Cartel para Ferias y Fiestas de Valladolid, no conservado, con boceto de acuarela.
8. Cartel para las Ferias y Fiestas de Santander, premiado por el Ayuntamiento de la localidad en el año 1909. 1400 x 800 mm. Colección del Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz.
9. Anuncio de la Fábrica de Mosaicos de Hijos de Miguel Nolla, Valencia, sin datos, colección particular.
10. Cartel para el Establecimiento de artes Gráficas de Julián Palacios de Madrid, sin datos, ca.1900, Colección particular.
11. Cartel presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1904, sección Arte Decorativo.

³⁶⁰ En este punto al margen de ciertas piezas del archivo ABC realizadas como cartel he incluido además imágenes de aquellos otros trabajos que el artista realizaría con fines publicitarios o con el ánimo de lograr algún premio por su destacada calidad.

12. Cartel premiado en el concurso organizado por el diario *El Liberal*, Madrid, 1900.
13. Cartel para almanaque de la Unión Española de Explosivos, *Santa Bárbara*, acuarela y gouache sobre papel, 49 x 27 cm, colección Maxam.
14. Anuncio en cartulina relieve de la Imprenta Alemana de Madrid, sin datos.

7.3 SU FACETA DE EXLIBRISTA.

*Ex libris, blasón del espíritu
sutil pequeño grabado
donde escribe todo verdadero filósofo,
a pesar de tu modesta envergadura,
su pensamiento en literatura,
sus gustos, vasto arco iris,
desde el grueso tomo hasta el folleto,
blasón del espíritu, ex libris.*

Jules de Marthold en *Almanaque del ex libris*, 1921.

Como explicamos en anteriores puntos la revolución comentada del libro en el XIX, indujo a muchos artistas a buscar nuevos formatos, papeles raros, tintas apropiadas a los textos, o sofisticados caracteres tipográficos³⁶¹. Por ejemplo en el caso de los exlibris también se conocería un renacer allá por el último cuarto de siglo, no sólo como marca de identidad de un propietario sino como espacio abonado a la decoración simbolista en relación al bibliófilo de turno.

En España como en casi todo este proceso, Cataluña volvió a llevar la voz cantante a partir de la demanda de escritores como Aguiló, Verdaguer, Cabot y Oller quienes usarían ya de marcas propias para definir la portada de sus obras, a lo que seguiría la fundación de la *Revista Ibérica de exlibris* en 1903 o el ímpetu de los bibliófilos y tipógrafos como Luis Tasso. Durante el modernismo, el exlibris combinaría el nombre del poseedor con “símbolos, la palabra exlibris y algún pensamiento, alegoría o lema

³⁶¹ Litvak, Lily, *España 1900...*, opus cit, p. 144, donde cita de nuevo la obra de Alexandre Cirici Pellicer *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951.

central”³⁶² unidos a motivos de lacerías o geometrías y letras que bajo su tipografía caracterizaban al poseedor a menudo también.

Los grandes dibujantes catalanes de los que sin duda bebería de nuevo Varela, fueron Riquer y Triadó, sobrios en sus composiciones, incluyendo leyendas y detalles ornamentales. Había en ellos algo que a la postre retomaría el artista gaditano, como era esa tendencia a revisar el pasado en clave neohistoricista a través de Holbein, Durero o Rembrandt. En este sentido Riquer según Litvak sería más decorativo que Josep Triadó (más cercano por lo tanto a Varela), cuestión que no poseían otros como Pascó, Molina, Corominas o Barcia y Muñoz y Quintero en Madrid.

El exlibris unido al libro como epítome de una cultura nacional sería aceptado en el panorama plástico nacional a raíz del artículo del Doctor Thebussem (colaborador ocasional también dicho sea de paso de *Blanco y Negro*) de 1875 publicado en *La Ilustración Española y Americana*, de ahí que el mismo Riquer en 1901 presentara originales de exlibris en la Exposición Nacional y que en 1902 en la Biblioteca Balaguer se expusieran obras de este tipo ya. Este género se popularizaría en numerosas revistas y artículos, como marca de propiedad de los bibliófilos a menudo con atisbos simbolistas y literarios sobre escritores como Maeterlinck. Con asuntos sacados de la literatura como la muerte, la música y la temática *wagneriana* o la medicina, por ejemplo en el que Varela realizaría para el doctor Farinos Marqués con el asunto de Isis y Osiris (bajo los influjos de la moda egipcia) con un girasol (símbolo modernista de luz) y un escarabajo. Para doctores también trabajaría Galiay, además de para otras profesiones liberales como el teatro, la farmacopea, la abogacía, la arquitectura o la escritura. Con frecuencia el exlibris proponía alguna alegoría de valor personal para el demandante, que se fundían con los símbolos propios del modernismo como las flores que podían enmarcar las imágenes. Toda aquella iconografía ya explicada aparecía en los exlibris con toda su fuerza simbólica de índole prerrafaelita como en la languidez del exlibris de la señorita Varela o en el de A. García y J. Varela, ambos realizados por nuestro autor para su esposa e hijos. El exlibris debió su renacer por lo tanto al auge de las Artes Decorativas a finales de siglo, reflejando los postulados estéticos y la moda de fin de siglo, por lo que se convirtieron desde ese instante en fuentes básicas para el

³⁶² Según el artículo de Lily Litvak “Exlibris modernistas españoles de principios de siglo” en *Revista de ideas estéticas*, Madrid, XXXIV, nº 136, 1976.

estudio del modernismo y en nuestro caso de Varela como bien defiende Francisco Arniz Sanz³⁶³

Como ocurriría con géneros como los blasones y la heráldica el modernismo de nuevo recuperaba con los exlibris un tipo de producción histórica rescatada desde el siglo XV cuando aún era valorada como una mera marca de identidad del propietario, sin los atisbos simbólicos y estéticos que se le otorgarían en el siglo XIX³⁶⁴. En 1880 con el libro *Guide to the study of Book-Plates* de Lord Tabley despertaría la fiebre coleccionista y la afición por este género. Así desde finales del siglo XIX como vemos y principios del XX sería el artista, pintor y dibujante quien tomaría las riendas en la elaboración de exlibris para dotarle de un valor artístico más notable que por ejemplo el de la mera publicidad.

Si la cabeza de la producción de exlibris en Europa la liderarían Alemania y Gran Bretaña, en España sería Cataluña la región en la que de manera más notoria irrumpirían estas piezas de coleccionista aunque su fervor no duraría demasiado tiempo. Volviendo a los estudios de Eliseu Trenc Ballester para el modernismo catalán, vemos como el fenómeno de los exlibris en Cataluña vendría marcado por el auge de la restauración de libros al hilo también del desarrollo de los nuevos procesos fotomecánicos mucho más refinados³⁶⁵. Para el autor el exlibris en España se vería marcado por el decorativismo modernista para convertirse en un “arte literario sutil” que requeriría de “una perfecta combinación técnica y de un sentimiento poético” que él mismo localizaba en Riquer y Varela principalmente.³⁶⁶

Entre los artistas catalanes del exlibris para Trenc Ballester cabría citar entre los más relevantes a Alejandro de Riquer, Josep Triadó, Casals i Vernis, Joaquín Renart, Joaquín Diéguez, Cornet, Enric Moyá, Modest de Casademunt, Cardunets, Domènec Corominas, Llorenç Brunet, Ismael Smith, Joaquín Figuerola y Joan Vila (D’Ivori). Además como en su análisis de carteles también acometería una distinción dentro del género entre los heráldicos (un tipo también tocado por Varela), parlantes, decorativos,

³⁶³ Arniz, Sanz, Francisco, “Eulogio Varela y los exlibris modernistas” en *Pliegos de la Academia*, nº 1, 1991.

³⁶⁴ Según Mota, Jordi e Infesta, María en “Los exlibris y la música” en *Wagneriana castellana*, nº 29, 1998.

³⁶⁵ Trenc Ballester, Eliseu, *Las artes gráficas...*, opus cit, p.249.

³⁶⁶ Ibidem.

simbólicos, infantiles, profesionales, catalanistas, religiosos, macabros, glosarios de vida y del libro o caricaturescos.

El primer exlibris conocido de Varela lo realizaría para el doctor Pablo G. Amezáa Muñoz según una carta del autor a Esteve Botey. A este licenciado en medicina le conocería nuestro autor en las tertulias de la Casa Gütemberg, en esta obra el propio Varela reconocía que su interés se había centrado en plasmar las aficiones y el modo de vida del propietario. El segundo según Arniz Sanz se lo dedicó a Martí y Monsó, lo que le granjeó peticiones de Octavio Picón, José Ramón Mélida y José Echegaray. El mismo Amezáa coleccionó los exlibris de Varela, y empezaría a intercambiarlos con otros coleccionistas de Barcelona, Alemania, Austria y Suiza, así coleccionistas como Rudolph Von Larisch o el mismo Triadó con el que Varela cambió uno dedicado al catalán por otro de este dedicado al artista portuense (publicado en la *Revista Ibérica de exlibris*), lograban poseer obras del artista y seguramente este podría haber obtenido más conocimiento gracias a ellos, de la factura de los exlibris en el extranjero. En estos momentos también realizaría otros para Virgilio Muro titulado *Arte y Naturaleza*, Rafael Laínez Alcalá *Poesía y Verdad*, Octavio Picón *Madre y Dulcinea*, otro para su hermana Antonia “a lo Beardsley”, y para sus hijos Gloria, Jacinto, Carlos, Humberto, etc. Así como de él mismo, quien a través de sus símbolos caracterizaría claramente su personalidad: los libros por su filantropía, la unión arte y ciencia, geometría y belleza, los pinceles por su vocación pictórica, lemas como *Inter Libros laetitia* que ratificaban su ansía por saber como única manera de ser feliz para el artista “humanista” y cómo no la pluma, aquella que le otorgaría su sorda gloria eterna. Además diseñaría otro para la Biblioteca de Bellas Artes de A. Cánovas con una estilizada figura que sostenía un hoja de laurel entre sus manos así como el de la Biblioteca del Preparatorio Primero del Instituto Escuela o para Félix Boix ingeniero de caminos, con un compás y un tiralíneas con unas rayas sobre papel. Todos ellos realizados bajo un “carácter moderno decorativo” según Esteve Botey³⁶⁷ y una “simetría, repetición radial de combinación esquemática o complicada, dando precisa expresión, clara e inteligente, de variadísimas formas dibujadas con sencillez de sensibilidad hiperestésica”. Manteniendo ese matiz modernista hasta los años 50 inclusive.

³⁶⁷ Esteve Botey, Francisco, “Eulogio Varela...”, opus cit, p.267.

Algunos de sus exlibris fueron a parar a manos ilustres como las de Lázaro Galdeano (gran aficionado al género que intercambió con otros como Félix Boix), como el de Antonio Cánovas y Vallejo “Kaulak”. Y con el paso del tiempo a la misma Biblioteca Nacional³⁶⁸ como los de Félix Boix, Cánovas del Castillo, Pablo González Muñoz, Martí y Monsó, José Triadó (y el menos relevante de A. S. Varela), lo que demuestra que entre las altas esferas coetáneas Varela era altamente reconocido.

Uno de los hitos que más marcaría este fenómeno como explicaría Lily Litvak³⁶⁹ fue toda aquella cascada de respuestas artísticas nacidas a rebufo de la Exposición Universal de Barcelona en 1888. En la capital por su parte y al margen de los contactos de ciertos artistas como Varela con Cataluña, la presentación en 1901 en la Exposición Nacional de Bellas Artes de algún exlibris de Triadó sería decisiva para el auge de este género también en Madrid. Cuestión que explicaría a su vez no sólo la producción del artista gaditano sobre este tipo de piezas sino también la demanda que de ello se derivaría.

Sin lugar a dudas y para finalizar cabría destacar este tipo de producción como una de las más valiosas del Eulogio Varela³⁷⁰ como artista simbolista, modernista y decorativista así como una de las tipologías gráficas que más fama le granjearon. Ya que de alguna manera ese sentido intimista inherente al exlibris le permitía en cierto modo desglosar ampliamente su fantasía compositiva sin trabas ni cortapisas. A pesar de no publicar ninguna de estas piezas en sus colaboraciones para *Blanco y Negro*, *Madrid Cómic* o la *Revista Moderna*, se podría aseverar sin temor al equívoco que muchas de esas colaboraciones tendrían como fuente de inspiración muchos de su maravillosos exlibris.

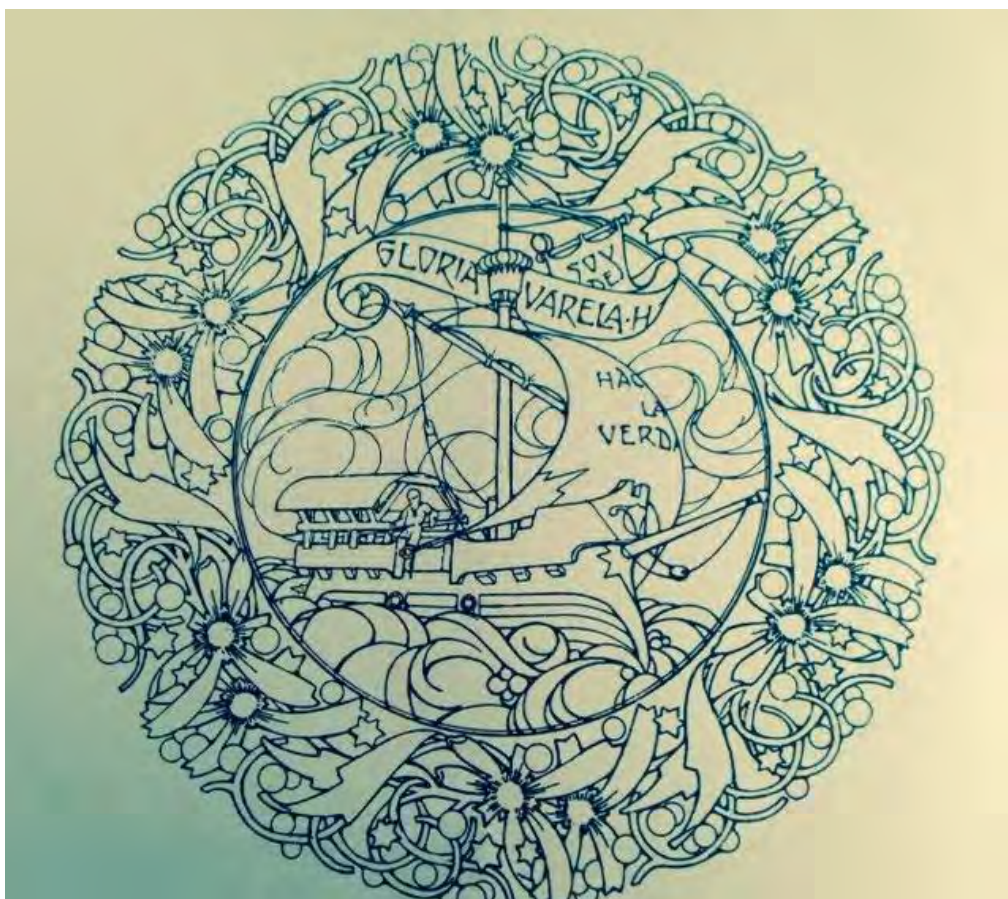
³⁶⁸ Como bien aparece en el catálogo de exlibris de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1989, redactado por Consuelo Angulo Fernández y M^a Luisa Molina Guerra. Me gustaría en este punto valorar el merecido reconocimiento del artista a través de aquellos que coleccionaban y encargaban exlibris suyos. Toda una clase de personalidades públicas reconocidas e intelectuales en algún caso, que nos dan una idea aproximada del valor de la obra de Varela en su momento; aún a pesar de ese olvido perpetuo al que sería sometido con posterioridad muy ligado como es evidente a la poca valoración del Arte Decorativo nacional hasta fechas no muy cercanas.

³⁶⁹ Litvak, Lily, *España 1900...*, opus cit, p.144.

³⁷⁰ Sánchez Moltó, Manuel Vicente “Eulogio Varela o el exlibrismo modernista en Madrid” en *Revista Exlibris. Portaveu de l'associació catalana d'exlibristes*, nº 19, año X, julio-diciembre de 1998.



Exlibris de Eulogio Varela y Sartorio, tinta sobre papel, 50 x 32 cm, Museo Municipal Puerto de Santa María de Cádiz. Todas las ilustraciones que aparecen están tomadas del libro de José Carlos Brasas Egido, Eulogio Varela y la Ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro.



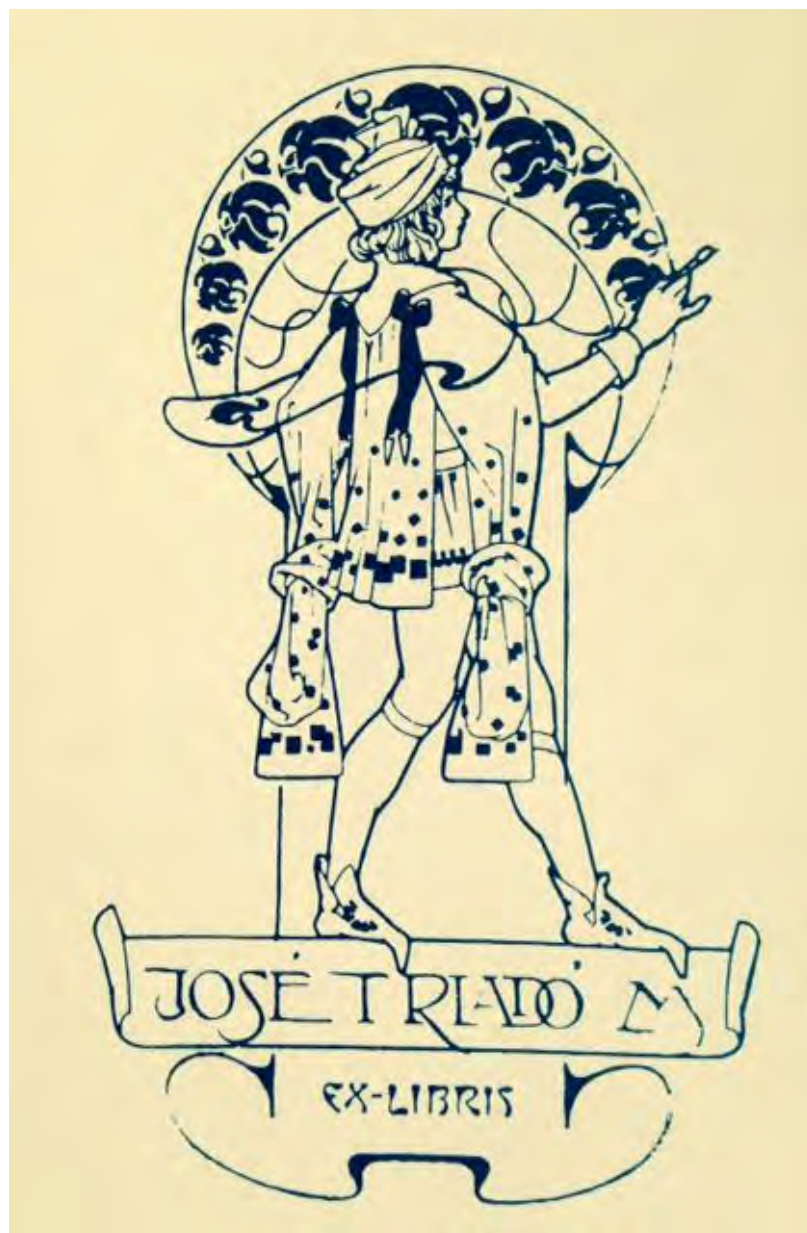
Exlibris de Gloria Varela, hija del artista, tinta sobre papel, 60 x 52 cm, Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz.



Exlibris de A. García y J. Varela, tinta sobre papel, 47 x 35, Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz.



Exlibris de Eulogio Varela Sartorio, tinta sobre papel, 50 x 32 cm, Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz.



Exlibris de Josep Triadó por Eulogio Varela, sin datos.



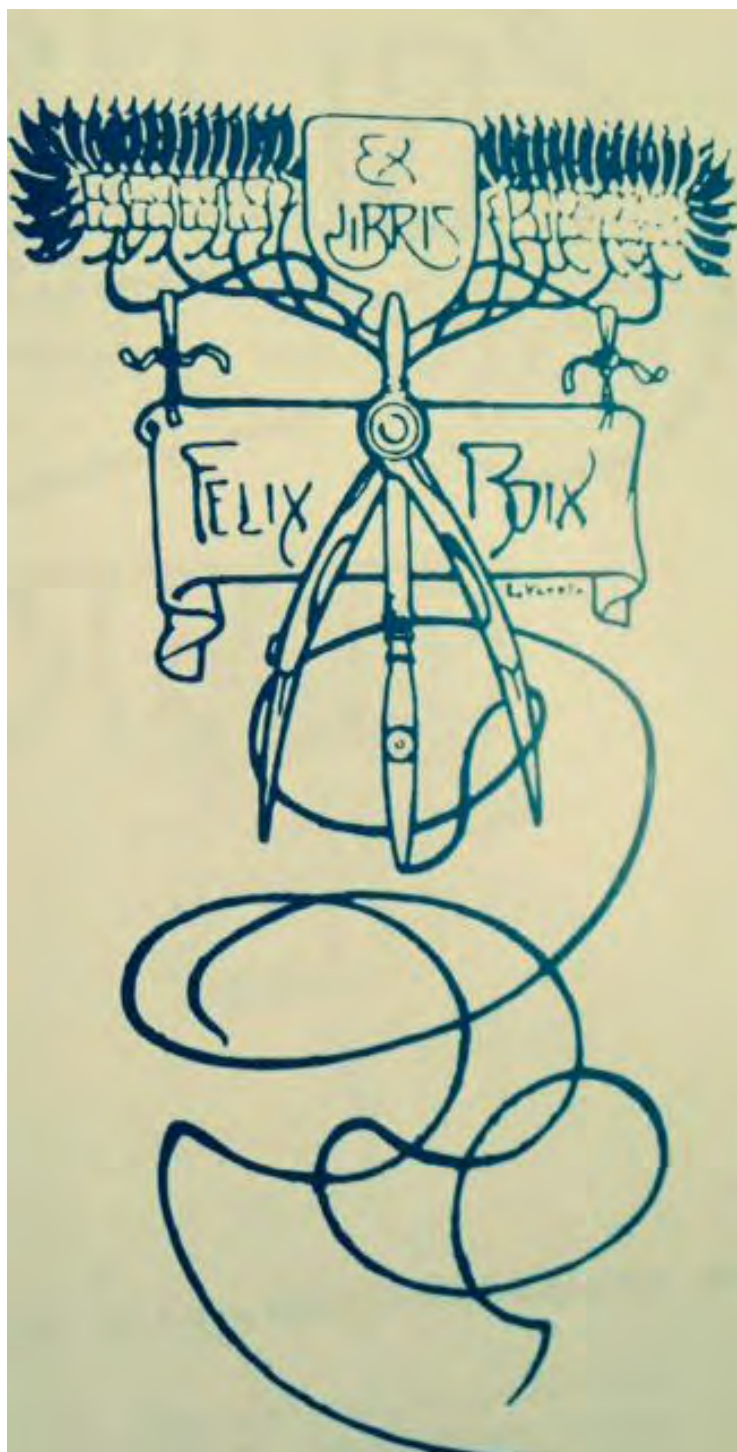
Exlibris de Antonio Cánovas por Eulogio Varela.



Exlibris de Antonia Varela Sartorio, hermana del artista, tinta sobre papel, 50 x 32 cm, Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz.



Exlibris de Pablo G. Muñoz, tinta sobre papel, sin datos.



Exlibris de Félix Boix, 1902, sin datos.

VIII. FACETA TEÓRICA Y DIDÁCTICA.

Como vimos el carácter humanista de Varela, no sólo se manifestaría en su vocación pedagógica que le condujo a ser profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios³⁷¹ sino en su vocación literaria y teórica que se plasmaría en dos obras *Temas de composición decorativa* y *La letra y su teoría constructiva*, quedando inédito un tratado de perspectiva.

En ellas fue el propio autor quien hablaba, dando a conocer el deficiente acercamiento de los artistas españoles a las artes decorativas por desconocimiento principalmente de sus fundamentos. Unas bases que para él ni la misma Academia había sabido inculcar en sus estudios de composición, obstaculizando lo que era sagrado: el valor inspirador del artesano y la experiencia para no caer en la copia servil. La norma sólo debía desde su punto de vista encauzar el buen gusto al artesano, mostrándole modelos y aumentando el conocimiento del bardo en pro de otorgarle el dominio de la técnica y con ello la audacia en su creación. Para Varela la copia clásica era estéril, pues él apostaba sin dudar por un progreso que mirara al pasado de soslayo, para eternizar las formas, nunca de frente, para lo que era necesario tener esas fuentes básicas que permitieran jugar con la fantasía del artista-artesano; evolucionar en ese camino que va desde la manufactura a la obra de arte, sin obviar el modelo natural y sobre todo la riqueza de lo orgánico, animal o vegetal.

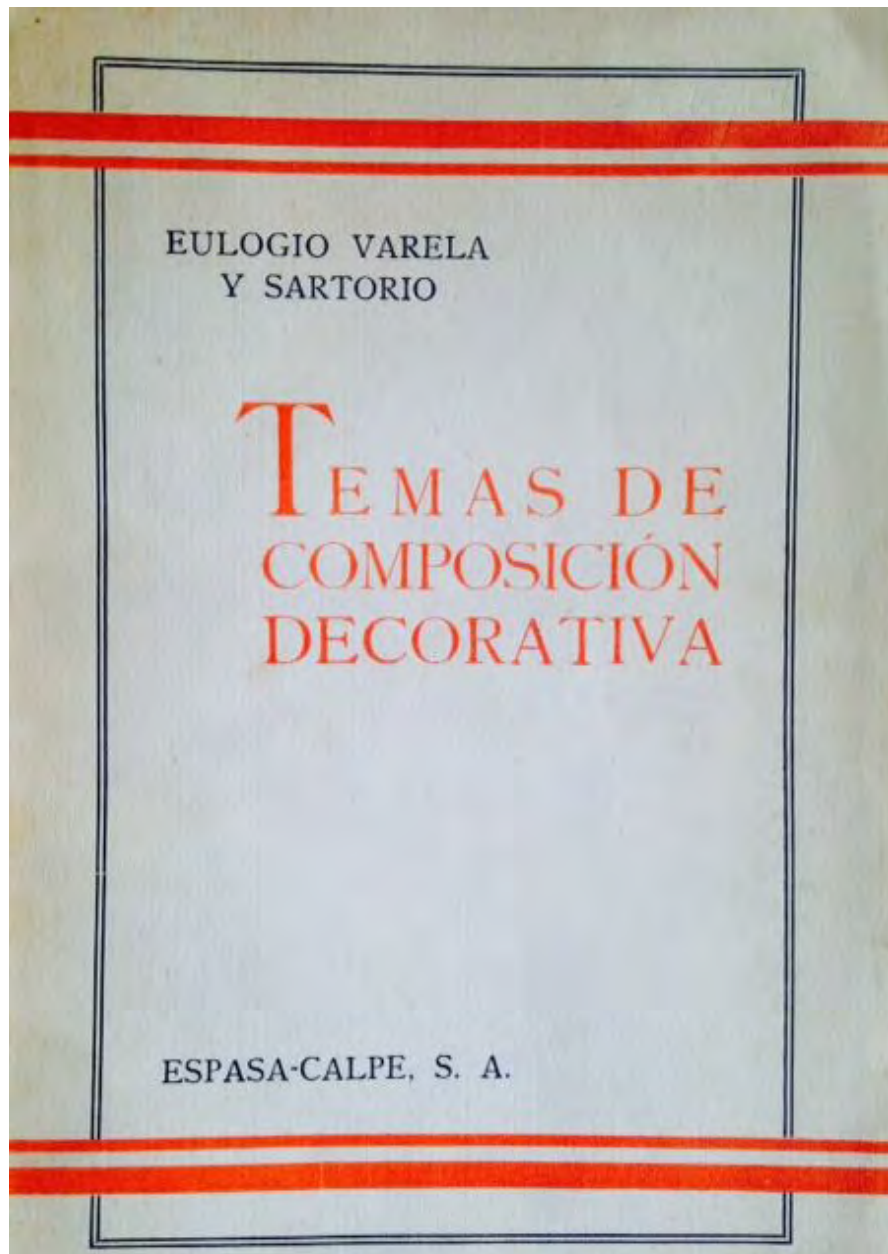
³⁷¹ Hoy en día no se conservan las fichas en esta institución, tan sólo las de a partir de 1963 lo que imposibilita la certificación de este nombramiento.

EULOGIO VARELA Y SARTORIO



ESPASA-CALPE, S. A.

Portada de La Letra y su teoría constructiva, primera edición, Espasa-Calpe, S.A, 1963.



Portada de Temas de composición decorativa, primera edición, Espasa-Calpe, S.A, 1934.

8.1 PUBLICACIONES Y TEXTOS DIDÁCTICOS.

Una de las cosas que más llama la atención de esas dos obras teóricas citadas, es la manera de argumentar por parte de Varela y que en ambas se basa en partir de lo general y básico con un afán divulgador total para llegar a las complejidades particulares sólo afines a los intereses de los profesionales del diseño. Junto a ello, otro punto a destacar es la bibliografía que tanto en una como en la otra remite a los mismos maestros, con lo que quedan sobradamente claras cuales eran las fuentes de Varela.

A saber en *Temas de composición decorativa* publicada en 1934 por la editorial Espasa -Calpe, el maestro cita a grandes estudiosos y artistas del diseño decorativo como Ricardo Agrassot y su *Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto*, Bourgoïn y *Theorie de l'ornement*, Couty en *Le dessin et la composition decorative* de 1913, Walter Crane en *The bases of design* de 1902 y *Line and Form* de 1904, Lewis Day en *Ornament & its application, Pattern design y Nature in ornament* (1904 y 1900), Rafael Doménech, Muñoz Deñas y Pérez Dolz en *Tratado de técnica ornamental* de 1920, Foord y *Decorative plant & flower studies for theme of artist* de 1906, Gariel y *Arte decorativo. Enseñanza del dibujo y la pintura decorativos* de 1921, J. Gautier y L. Capelle en *Traité de composition decorative*, Grasset con su *Méthode et composition ornamentale*, Guillot y *Element d'ornementation por l'enluminure*, Hamlin en *A history of ornament ancient and medieval*, Owen Jones y *The grammar of ornament*, A. Keller en *Decor par la plante. L'Ornement et la vegetation*, Mayeux y *La composition decorative* de 1885, F. S. Meyer en *Systematish geornetes hand buch der ornamentik* de 1943, Morris y *Some hits on Pattern Designing* de 1881, Patissié en *Initiation a la composition decorative* de 1911, Quenieux y *Elements de composition decorative* de 1912, Spelz en *Der ornamenstil* o Verneuil en *Étude de la plante*.

Veintinueve años después vería la luz su tratado caligráfico *La letra y su teoría constructiva* de Espasa-Calpe también, donde completaría sus fuentes bibliográficas con: *L'Art pour tous* de 1861 anónimo, Lewis Day y *Alphabets, old and new, y Lettering in ornament*, Woolliseroft Rhead en *An Alphabet of Roman Capitals*, E. Strange y *Alphabets* de 1921, Tory de Bourges en *L'Art et science de la vraie proportion des lettres attiques ou antiques, autrement dictes; romaines, selon le corps et visage humain , etc* de 1529, Durero en *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel*

und Richsheit in Linen Ebenen und ganzen Körpern, durch A. Durer..., mit zugehörigen figuren , etc de 1525, Svensen y su *The art of lettering*, Petzendorfer y *Schriften Atlas* de 1889, Juan de Yciar en *Arte por la qual se enseña a escrevir perfectamente* de 1550, Francisco Lucas y su *Arte de Escrevir* de 1557, G. B. Palatino en *Libro nel qual s'insegna a scrivere* de 1548, Tagliente en *La vera arte dell's eccellenti scrivere* de 1532, Yciar Vizcaino y su *Libro subtilisimo por el qual se enseña escrevir y contar perfectamente, el qual lleva el mesmo orden que lleva un maestro con su discípulo. Hecho y experimentado* , J. Francisco Iturzaeta en *Inventor de la Gramatocosmia Universal o arte de adornar la escritura y arte del rasgeo* de 1862, Domingo M^aServidori y su *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir* de 1789, Torío de la Riva y su *Arte de escribir por reglas y con muestras* también de 1789, Meyer en *Manual de Ornamentación*, Speltz y su *Les styles de l'ornament*, H. Martín en *Le miniature française*, Henry Shaw y *Mediaeval alphabets*, L. Seghess en *Trésor Calligraphique*, Lecoy de la Marche en *Les manuscrits et la miniature* , Iturzaeta y su *Colección general de alfabetos de los caracteres más hermosos de Europa* de 1833, Ritter en *Lchrgange fur das elementare Freihand* y Luca Pacioli en *Divina Proportione* de 1509.

Como vemos la lista resulta de lo más heteróclita y demuestra bien a las claras esa parte erudita basada en una biblioteca amplia y nutrida, que daba a la obra del gaditano un calado mayor y relevante con respecto a otros artistas, pues como él mismo reconocería la indagación en las fuentes históricas había de servir ante todo para recopilar modelos a imitar hasta la repetición dentro de una pedagogía sencilla que fomentara la divulgación como gran meta en su caso. Por lo demás en *Temas de composición decorativa* el autor estructura la disertación en varias partes, la primera es la de Elementos geométricos para definir los términos de ornamentación, decoración, y las figuras más simples. La segunda está dedicada a los Ritmos con leyes de los mismos, tipos y elementos aislados, la tercera sería la dedicada a los triángulos, cuadrados, polígonos y círculos. A continuación pasa a las cenefas, esquinas de cenefas, desarrollo y a posteriori Redes, semilleros y juegos de fondos para culminar con un apartado dedicado al color y sus procedimientos, todo acompañado con un buen abanico de ilustraciones.

En cuanto a *La letra y su teoría constructiva* se plantea un plan de la obra basado en el trazado de pautas y cuadrículas, elementos integrantes de la letra y sus características

con ejemplos antiguos, modernos y particulares de Varela. Por medio de láminas describe primero lo que es pauta y cuadrícula, en segundo lugar la formación y elementos de la letra, luego el alfabeto de letras mayúsculas de carácter moderno, en cuarto lugar aborda ejemplos de dos alfabetos distintos, para pasar en quinto lugar a los elementos y formación de la letra minúscula, en el punto sexto la construcción de letras minúsculas, séptimo separación de las letras, octavo separación de letras y conclusión, noveno la letra romana o sepulcral gigante, décimo caracterización de la letra por trazos, etc. Hasta un total de cincuentaynueve láminas explicativas.

De todo ello se infiere una concepción del dibujo también basada en “un único trazo firme y continuo”, en una sola línea que conozca en sus virajes los entrelazos y los arabescos (con ecos de la miniatura irlandesa como vimos)³⁷². Una concepción artística y dibujística que Varela llevaría a toda composición incluida la caligrafía, donde él mismo se encargaría de ratificar cuando en *La letra y su teoría constructiva* distinguiría al calígrafo como alguien que escribe del artista o dibujante como alguien que pinta o dibuja, incluso letras.

Por lo tanto el acervo matemático y geométrico de ambas obras reseña la ímproba capacidad del artista y su detallismo, en un claro alarde por lograr la asunción del otrora elitista mundo del arte por parte de toda clase social, y para ello el primer paso residía en revalorizar las artes decorativas, en lo que Varela sería un líder esencial en España. Sería por lo tanto en ese sentido donde el autor alcanzaría ese rango jerárquico que lo equipararía a los grandes teóricos del momento.

³⁷² Solana, Guillermo, “Eulogio Varela...”, opus cit, p.465.

Caracterización de la letra por sus trazos.

Por deformación del trazo.

ABG·ABGM·ABN

Por repetición del trazo.

Por sombra.

ABG·ABG·ABG

Trazo en forma de cuña. Trazos ensanchados. Por irregularidad del trazo.

ACF·ARO·AES

Trazos con cintura. Trazos discontinuos. Por el ligado de los trazos con los trazos por.

ABD·ABF·ABG

Por repetición interior del trazo.

Trazos puntiagudos.

ARG·ABG·ABG

Por la curvatura del trazo.

Trazos acedados.

ABC·ABG·AFG

Trazos cuerdas. Trazos alargados. Trazos cuerdas.

ABG·ALR·ABG·ABG

Letras Iniciales de Carácter Antiguo.

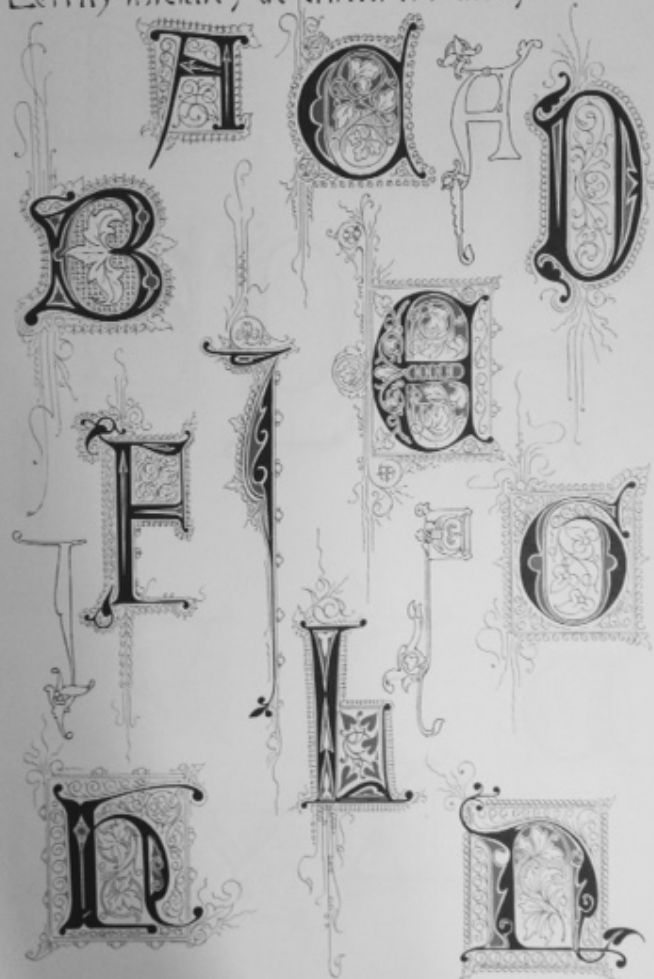


Lámina XV

Letra gótica moderna.



Láminas de caligrafía para aprendizaje sacadas de La letra y su teoría constructiva.

8.2 MAGISTERIO COMO PROFESOR DE TÉRMINO EN LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS Y EN LA ESCUELA DE ARTE E INDUSTRIAS DE MADRID.

Para abordar este apartado y ligarlo con el aspecto visual de la obra de Varela que hemos ido viendo, así como con sus dos libros teóricos me ha resultado de enorme valor la tesis doctoral de Alejandro González Sanz³⁷³ *Los métodos del dibujo en las enseñanzas de las Artes Aplicadas: Madrid 1900-1963*, una magna obra que ahonda las directrices de lo que en aquel momento comenzaba a obtener una relevancia desconocida hasta entonces como era el campo de las Artes Decorativas.

Recogiendo las palabras del mismo Eulogio Varela en su introducción a los modelos de formación en el programa de la asignatura de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios, en su trabajo doctrinal, vemos de nuevo al igual que en sus obras teóricas ese afán didáctico que caracterizaría su personalidad:

Hemos de esbozar, con la ayuda de cuantos pedagogos se han interesado en estas cuestiones, las condiciones del obrero para este aprendizaje y los medios de que debemos valernos para que, dadas dichas condiciones, sea provechosa la enseñanza, y decimos provechosa en el sentido de que obrero, sin interrupción ni esfuerzos, halle el medio de acoplar los conocimientos artísticos a sus trabajos de taller, porque desde luego afirmamos, para librarnos de torcidas interpretaciones, que cualquier enseñanza artística que al obrero se le ha de ser útil a su general ilustración; más en nosotros existe un deber; el de estudiar, precisar, selecciones aquella forma de enseñanza que; con menor esfuerzo del obrero, más rápidamente le condiciona para el

³⁷³ González, Sanz, Alejandro, tesis doctoral *Los métodos de dibujo en las enseñanzas de las Artes Aplicadas: Madrid 1900-1963*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, dpto. de Didáctica de la Expresión Plástica, Madrid, 2005.

*perfeccionamiento del arte manual necesario en su
oficio.*³⁷⁴

Es en este trabajo doctrinal impreso según asevera el autor en el establecimiento tipográfico de Antonio Marzo en 1918, donde el artista pretendía fundamentalmente una renovación del dibujo en contra de lo impuesto por “lo instituido”, en pro de un perfeccionamiento de aquellos obreros como los denominaría, estudiantes de oficios artísticos e industriales que según Varela sí se daba en el extranjero y no aquí, con lo que asimismo ratificaba su vocación internacional.

Partiendo de la estructuración de la asignatura en cuatro cursos, el artista portuense incidiría en un primer curso en el que el alumno sería instruido en la formación de la línea y en las formas geométricas simples así como en el valor de las formas y la estructura de los objetos. En el segundo curso, como prueba de la valoración de los motivos decorativos florales, el alumno según Varela habría de ser formado en los modelos floreales en moldes de yeso y en copias del natural. La formación naturalista del artista impulsaría el estudio “de hojas y sus estípulas, tallos, folíolos filamentosos o zorcillos, flores, sépalos, pétalos, estambres y gineceos con sus carpelos e inflorescencias en racimo, en sombrilla, etc”. En este caso el alumnado debería ejercitarse en el “desarrollo de las formas geométricas con prácticas de dibujo mnemotécnico”, “atendiendo a la escrupulosa dirección del contorno y a la sintetización de las siluetas por el carácter del trazo”. Como vemos los gruesos trazos de las siluetas de las figuras de los dibujos de Varela tenían una explicación científica que él mismo exponía en su docencia.

En el tercer curso, se mantendría el interés por las formas geométricas agrupadas, con estudio mediante copias de yeso, así como de fauna y flora decorativa. Como novedad estaría la aparición en el aprendizaje del alumno del color a través de su base “física u óptica” (con ecos del modelo pictórico luminista de Sala o Martí y Monsó), interpretaciones del objeto del natural y su coloración por masas lisas o planas. Junto a ello se añadirían la interpretación de los objetos por la iluminación en copias del natural, y el estudio de elementos decorativos de estilización e iniciación a la composición decorativa. Se fomentaría en los alumnos también el uso de gamas

³⁷⁴ Ibidem, todos los textos de Varela son recogidos por el mismo Alejandro González en su obra.

cromáticas fantásticas (muy cercanas por lo tanto a las de muchos de sus dibujos medievales de *Blanco y Negro*).

Por último en el cuarto curso, se insistiría en la copia del natural de flores, frutos, animales vivos y elementos decorativos obligando al alumnado a colocarlos, distribuirlos, y componerlos para una aplicación práctica. De nuevo se fomentaría el dibujo de memoria y las copias de yeso de conjunto ornamentales, estampas, obras de arte industrial, empleo de la cuadrícula, etc.

En resumen para Eulogio Varela como profesor, se había de fomentar ante todo el valor creativo y las facultades del alumno, prepararle para un trabajo más perfecto y artístico sin violentar sus facultades mediante una atención personalizada. Los artesanos e incipientes artistas (en expresiones como la de obrero o artesano la huella de Morris está como vemos muy presente aún) han de trabajar fundamentalmente el dibujo como base de cualquier perfeccionamiento individual y de las artes industriales, así como por ende de las mismas enseñanzas artísticas que a estos se les ofrece.

Bajo su punto de vista, Varela, entendería que el futuro de las artes industriales tan sólo pasaba por la irrupción de un verdadero grupo de artistas desinteresados que enseñaran por mero placer didáctico, al modo de las colonias de artistas de Gran Bretaña, Alemania, Austria, Hungría o Dinamarca, de las que nacerían obras de gran calado en exposiciones internacionales y que gozarían de un recorrido internacional muy relevante gracias a publicaciones y revistas. Como vemos insinuaba la idoneidad en la creación de algo así como una Bauhaus, colonia-escuela, donde se conjugara el arte con la industria (a la manera del *Arts & Crafts*) y las técnicas en beneficio de un arte decorativo.

Por ello según su punto de vista el mejor ejemplo sería John Ruskin del que comentaría que:

fue un genio propulsor que guió a un plantel de desinteresados artistas para ejecutar una de las más trascendentes transformaciones que hayan sufrido jamás las artes industriales en un país, y téngase en cuenta que para ello fueron conscientes y que no fueron escasos los sacrificios que de su personalidad tuvieron que realizar;

he aquí una prueba palpable de que cuantos artistas al fin artístico industrial dedican o han dedicado sus esfuerzos, han tenido siempre que doblegarse a las necesidades industriales.,

Planteaba con ello de lleno la dicotomía entre arte e industria, abogando por un entente nunca fácil de lograr.

Siguiendo con su línea pedagógica para el artista no cabría distinguir entre dibujo artístico, lineal o geométrico, ya que él mismo apostaría por un frente común en el que más allá de formar al alumnado para ser “genios y eminencias” estos fueran ante todo capaces de elevar su “gusto artístico y su capacidad técnica”. No era partidario de inculcar en el “obrero” vanas ilusiones sino que fomentaría en ellos principalmente sus capacidades para llegar a ser “un obrero hábil e inteligente”, otorgándole aquellos conocimientos que en verdad le sean útiles.³⁷⁵

Por último y como muestra de la enorme formación de Varela, también traza lo que ha de ser una formación en el niño basada en el dibujo, sus tipos y sus formas, ponderando el dibujo de memoria o de copia y entristeciéndose por la pérdida casi total de aquel otro tipo de dibujo de fantasía que valora como el de verdadero valor creativo. Incluso recurre a la obra de psicólogos como la de Henry Harvard de 1879 *Lettre sur l'enseignement de Beaux Arts*, para apoyar sus ideas.

Una de las fuentes más importantes donde adquirir conocimientos sería en las revistas que tras la 1ª Guerra Mundial revalorizarían las artes industriales a menudo como revulsivo para el resurgimiento de un país. Así recurre a casos como el de Francia con su Comité Central Técnico de las Artes Aplicadas donde se formaban a los profesores en arte aplicado a la industria, cuestión que según él en comparación con España era envidiable habida cuenta de la falta de formación del profesorado nacional.

En conjunto el artista ansiaba para España una formación que desde su base fomentara la creatividad artística y que al no existir tan sólo degenera en la formación de obreros

³⁷⁵ A menudo Varela asociaba obrero con incultura y poca capacidad de alcanzar las altas cotas de lo artístico lo que denota la ausencia de formación en aquellos alumnos que se acercaban a estos estudios debido a la ausencia de bibliotecas y escuelas donde adquirirla y quizás a mi modo de ver un cierto aire de desdén con respecto a las capacidades de estos, un tanto excesivo a veces y que escondía una clara crítica al modelo pedagógico nacional.

sin capacidades artísticas reseñables, algo que recurriendo a los modelos internacionales de M. Ravaisson, Güillaume, J.Liberty Tadd, M.G Belot o Tensi apoyaría.

En definitiva como apuntaba Alejandro González Sanz de manera oportuna la instrucción en lo que vino a denominarse “Oficios” empezaba a ser utilizado como un arma contra los excesos vanguardistas incipientes, gestándose toda una política contra lo creativo que alcanzaría su máximo apogeo con la llegada de la dictadura. Eulogio Varela sería partidario de no engañar al que aspiraba al estudio de las artes aplicadas, teniendo en cuenta la ausencia de lo que él tanto echaría de menos; una política que hiciera incapié en las capacidades creativas y no en la mera formación práctica de la copia.

IX. APÉNDICE DE EXPOSICIONES Y HOMENAJES TRAS SU MUERTE.

No se puede decir que los homenajes y reconocimientos a Eulogio Varela Sartorio hayan abundado, como tampoco la bibliografía sobre él como di cuenta en la introducción al trabajo. A pesar de ello y debido en buena parte al modo de vida que el artista llevó, su anonimia en ciertos círculos no fue suficiente para borrar de la historia del arte de nuestro país su nombre, que sobre manera desde las páginas de Prensa Española y desde ciertas actitudes privadas ha sido recogido y redimido de la carencia de interés mostrada hacia su obra hasta los años 70.

Ya en 1933 desde la misma revista de Prensa Española se citaría a Varela por mor de la exposición *Medio siglo de cartelístico español* en la que participaría nuestro artista con el famoso cartel de 1904 *Arte, Juventud y Locura* premiado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid³⁷⁶.

Así pues podría citar en un primer momento su inclusión justo en el año de su fallecimiento en la exposición *Ilustradores de ABC y Blanco y Negro* organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y por Prensa Española con motivo del cincuentenario de *ABC* en octubre, en cuyo catálogo junto a otros de esos modernistas y compañeros citados, aparecía Varela con su obra *Pensativa* de 1900. A raíz de esta exposición y su muerte, *ABC* volvería a hablar de la muestra y de Varela en un artículo³⁷⁷ fechado el 27 de diciembre de 1955 con un gran respeto, también en el mismo periódico y siguiendo la huella dejada por aquella exposición el 5 de noviembre de 1956, Rodríguez de León³⁷⁸ volvería al conjunto de las obras y a destacar a Varela. El 26 de noviembre de 1960 en *Blanco y Negro* se dedicaba un número especial a la exposición en París de las ilustraciones de la casa, en el número 2.534, con varios artículos en los que se volvía a ensalzar la depuración modernista del autor, de ello nacería un catálogo de aquella exposición titulada *Ilustradores de Blanco y Negro (1891-1918)*, en el mismo año, con prólogo de Lafuente Ferrari³⁷⁹ y ausencia de inclusión de obras de Varela.

³⁷⁶Íbero, Juan, “Medio siglo de...”, opus cit, p.586.

³⁷⁷ “Ha muerto Don Eulogio...”, opus cit, p.267.

³⁷⁸Rodríguez de León, Antonio, “Eulogio...”, opus cit, p.307.

³⁷⁹ Lafuente Ferrari, Enrique, “A caballo entre...”, opus cit, p.233.

En el famoso catálogo de la exposición *El Modernismo en España* celebrada en el Casón del Buen Retiro de octubre a diciembre de 1969³⁸⁰, Varela era incluido en las secciones de dibujo con las portadas de los números 486 (25 de agosto de 1900), 558 (11 de enero de 1902), 606 (13 de diciembre de 1902), la titulada *La Dama del Sombrero rojo* del número 745 (12 de agosto de 1905), y con el exlibris de Pablo G. Muñoz.

A partir de esta fecha se produjo un salto en el tiempo hasta 1974, cuando de nuevo se volvería a hablar de Varela con motivo de la exposición que de forma temática le dedicaría la galería Art-Press y que abriría un interés renacido por su figura. Así en el diario *Pueblo* el 13 de noviembre de 1974, en el número 10.948, Rico³⁸¹ dedica un artículo a la muestra, como también el 23 del mismo año y mes lo haría *Blanco y Negro* en la sección *Espejo del Arte* con el título de “Semblanza pictórica de un ilustrador: Eulogio Varela”³⁸². El propio catálogo del acontecimiento nos describe las obras que se mostraron: *Autorretrato*, óleo, de 1893, *El baile*, óleo de 1891, otros tres lienzos con temática campestre, impresionista y de interiores, *Señora de espaldas* de 1893, *Paisaje de Cercedilla* y el cartel premiado en las fiestas de Santander en 1909. Con motivo también de esta exposición Ramón Faraldo le dedicaría su artículo “Todas las artes en un solo artista. Eulogio Varela Sartorio, 1868-1968”³⁸³ en *Ya*, el 14 de diciembre de 1974, número 11.353 y bajo las siglas R,S³⁸⁴ también se daría cuenta del evento en la *Gazeta del Arte*.

Ya en 1980 *La Voz del Sur* se hacía eco el 27 de diciembre de ese año de la erección de una lápida en memoria del artista en el Puerto de Santa María y de la donación de 44 cuadros del artista y dibujos, por parte de su familia y de Prensa Española al Castillo de San Marcos de la localidad. El mismo día se recogía en las páginas del *Diario de Cádiz* la noticia³⁸⁵ también de la exposición de esas obras donadas en el Castillo de San Marcos entre las que algunas se podían adquirir.

A causa de esta muestra Francisco Arniz Sanz prologaría el catálogo describiendo con exactitud las obras mostradas: *Autorretrato* de 1893 al óleo, *Peñas y cantuesos* óleo de

³⁸⁰ *El Modernismo en ...*, opus cit, p.267.

³⁸¹ Rico, F, “Art-Press Eulogio...”, opus cit, p.54.

³⁸² “Semblanza pictórica...” anónimo, opus cit, p.267.

³⁸³ Faraldo, Ramón, “Todas las artes...”, opus cit, p.271.

³⁸⁴ R.S (desconocido), “Eulogio Varela..”, opus cit, p.342.

³⁸⁵ Diario de Cádiz, 27 de diciembre de 1980 y 30 de diciembre de 1980.

1893, *Un músico* acuarela de 1947, *Verano* de 1912 ilustración, *En la montaña* ilustración de 1915, *Señoritas sobre la hierba* pastel sin fecha, *Copia de una obra de Emilio Sala* óleo sin fecha, *Señorita* óleo sin fecha, *Lectoras* óleo sin fecha, *Retrato* óleo sin fecha, *La espera* acuarela de 1930, *Mensajero* acuarela de 1932, *Veneciana* acuarela de 1945, *Paje lector* acuarela sin fecha, *Glicinas* acuarela sin fecha, *La pérgola* acuarela de 1946, cartel de las fiestas de Santander de 1909 al óleo, *Centenario de Caras y caretas* acuarela de 1910, *El baile* óleo de 1891; como dibujos a tinta se mostraban *Sherezada*, *Vidriera de San Jorge* este acuarela-gouache, los exlibris de Gloria Varela, A. García y J. Varela, Carlos Varela, Antonia Varela, Eulogio Varela Sartorio (dos), *Visita del pueblo-fantasía*, *Diez viñetas en un pliego*, *Paje lector*, *Puente de Segovia de Madrid* (a lápiz), *Tristán e Isolda*, *Claustro románico* (a lápiz), *Intermezzo*, *Disputa*, *La caza-alegoría* (gouache), *Pensativa* de 1900, tres portadas de *Blanco y Negro* de 1902, *El pastor* de 1903, *Sin título* de 1904, *Atizando la lumbre* de 1904, *Joven músico con instrumento de cuerda en sus manos* de 1904, portada de 1904, tres dibujos sin título de 1906, *Verano* de 1912, *Renovación* de 1914, *En la montaña* de 1915, *En el templo de Ostia* de 1915, *Mi lugarejo perdido* de 1916, *La florista* sin fecha, y otros lienzos y gouaches de Cercedilla. Esta muestra se realizaría a petición de Arniz Sanz³⁸⁶ en relación con el proyecto de museo municipal del Puerto de Santa María, siendo la primera exposición que se le dedicó a Varela en su tierra.

El mismo autor también daría cuenta de la dedicatoria por parte del Ayuntamiento del Puerto de Santa María de Cádiz de una plaza con el nombre del artista en 1988³⁸⁷.

En los 90, se siguieron dedicando artículos por ejemplo el de Javier Rubio³⁸⁸ en *ABC cultural* del 8 mayo de 1992 en el número 27 con el título de “Toda la ilustración española en la exposición de *Blanco y Negro*” vinculado a la exposición sobre la revista celebrada el 6 de mayo de aquel año en la sala del Banco Bilbao Vizcaya. También en *Blanco y Negro* lógicamente se le dedicó un número el 3 de mayo de 1992 por Francisco Nieva³⁸⁹, (número 3.801). El 4 de diciembre de 1992 en el Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza³⁹⁰ se llevaría a cabo otra exposición sobre la revista con el título *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*

³⁸⁶ Arniz Sanz, Francisco, *Homenaje a ...*, opus cit, p.262.

³⁸⁷ Arniz, Sanz, Francisco, “La plaza al pintor Eulogio Varela, en el corazón del Pinar Hondo”, en *El periódico de Guadalete*, El Puerto, 24 de octubre de 1988.

³⁸⁸ Rubio, Javier, “Toda la ilustración...”, opus cit, p.239.

³⁸⁹ Nieva, Francisco, “La España ilustrada..”, opus cit, p.343.

³⁹⁰ *Un siglo de ...*, opus cit, p.267.

en cuyo prólogo se hablaría de nuestro artista y se incluirían obras suyas como el gouache sin título portada de la revista en el número 575 del 10 de mayo de 1902, la acuarela *Verano* del número 1.106 y una breve biografía sobre el autor. De esta muestra también se haría eco Francisco Arniz Sanz³⁹¹.

Como comentamos en su momento también desde el ámbito de las galerías de arte y casas de subasta, la obra del artista andaluz ha ido conociendo un recorrido desde los años 70 hasta nuestros días. De tal forma que casas tan prestigiosas como la Sala de Arte y Subastas Durán ya en 1972 por ejemplo incluía en su catálogo de la subasta nº 31, piezas como la acuarela *El paje y la princesa*.³⁹² En ese sentido la pequeña pieza comentada al inicio de este trabajo que con tanta amabilidad me mostró M^a Del Carmen Román titulada *Mujer con rosa y mantón*, sería adquirida en 1993 en el rastrillo Nuevo Futuro, demostrando el tirón de este tipo de composiciones también en los años 90 y más recientemente la aparición de una portada del artista para la revista *Caras y Caretas* de 1910, también subastada en Durán en febrero del año 2000 o en 2006 en la galería Segre de otra obra titulada *Alegoría del atardecer*.



Portada de Varela para Caras y Caretas de 1910, subastada en Durán en 2000.

³⁹¹ Arniz Sanz, Francisco, "Un siglo..", opus cit, p.233.

³⁹² Catálogo de la Sala de Arte y Subastas Durán, subasta nº 31, noviembre de 1972.

Con la inauguración del Museo ABC de Madrid en noviembre de 2010, muchas de las exposiciones como vimos centradas en la colección *ABC*, incluirían en mayor o menor medida piezas de Varela. Así la magna³⁹³ *El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*, de noviembre de 2010, comisariada por Juan Manuel Bonet incluiría las obras *Canción a la muerte*, *Blanco y Negro*, nº 1.431 del 20 de octubre de 1918, la portada de 1902 del nº 575, del 10 de mayo de 1902, la ilustración para texto *Las tres doncellas*, nº 1.185, del 1 de febrero de 1914, *Veneciane*, nº 453, del 6 de enero de 1900, las portadas en tono japonés de los números de octubre de 1916 y enero y la del número 807, del 20 de octubre de 1906.

Dentro de la exposición *Alphose Mucha 1860-1939. Seducción, modernismo, utopía*, en 2010, de la mano de Fundación La Caixa y la Mucha Foundation, también se mostraría como ejemplo de recorrido del estilo del checo en España, el cartel dietario para el Establecimiento de Julián Palacios en Madrid, de Varela.

En 2013, la muestra *Portadas. Dibujos de primera plana*, comisariada por Ramón Esparza, también mostraría míticas portadas de Varela como *Mimos*, nº 699, del 24 de septiembre de 1904, la del número 576 del 17 de mayo de 1902 y las de los números 606 del 13 de diciembre de 1902, 807, 810 del 10 de noviembre de 1906 y la del número 1.444 del 19 de enero de 1919³⁹⁴

Por último y como colofón hasta la fecha citar la exposición en el mismo Museo ABC, *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad*, de enero de 2014, comisariada por Antonio José Aparicio Benítez y su réplica en el Alcázar de Sevilla de abril de 2015.³⁹⁵

³⁹³ Bonet, Juan Manuel, *El efecto iceberg...* opus cit, p.223.

³⁹⁴ Esparza, Ramón, catálogo de la exposición *Portadas. Dibujos de primera plana*, opus cit, p.69. Con textos de Bieito Rubido y Ramón Esparza.

³⁹⁵ Catálogo de la exposición *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad*, Museo ABC, 2014, con textos de Inmaculada Corcho y Antonio José Aparicio.

X CONCLUSIONES.

El trabajo se divide en dos bloques, pues pretende como ya dijimos partir desde lo general hacia lo particular: el primero basado en el contexto, social, político, artístico y periodístico desde mitad del siglo XIX hasta principios del XX. Y el segundo en la figura de Varela como excusa para analizar la situación modernista en el país y en Madrid así como de las artes gráficas en el último tercio de siglo y principios del XX.

Todo ello unido a un preámbulo basado en una breve introducción, repaso bibliográfico sobre el asunto, motivaciones, fuentes, y en la relevancia artística de Eulogio Varela.

Conclusiones primeras serían:

- Escasez bibliográfica sobre la figura de Varela.
- Autoría de varios de los artículos dedicados a él, por parte de autores muy cercanos a él como los de Esteve Botey, Ricardo Agrasot, colaboradores de *ABC* y *Blanco y Negro*, y a posteriori de otros como Juan Antonio Yeves, Lafuente Ferrari o Francisco Nieva. A lo que habría que añadir estudios más generales que incluyen su figura como ciertos catálogos, a saber y entre otros; *Un siglo de ilustración española en Blanco y Negro* o *El Modernismo en España*.
- Importancia sobre su figura a partir de los años 70, en relación con el auge que se dio en la bibliografía sobre el modernismo desde los 60. En su caso a raíz de la exposición monográfica de la Galería Art-Press en 1974, la inclusión en subastas de varias de sus ilustraciones, y a partir de los 80 mediante las obras de José Carlos Brasas Egido en *Pintura del siglo XIX en Valladolid* (1982), y en *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro* (1995), así como gracias a la obra de Francisco Arniz Sanz también en los 80 y en menor medida la de Sagrario Aznar con *El arte cotidiano* de 1993 y varios de sus artículos.
- Existencia de pocos archivos y fuentes: el ingente de la colección *ABC* ubicada en los archivos del Museo ABC, en el que por su parte se echa en falta algunas piezas publicadas en *Blanco y Negro*, documentos y contratos a causa de las vicisitudes internas que sufrió la casa con la guerra civil y la anterior República. Sí son numerosos los documentos gráficos a pesar de esas pocas

ausencias de los que sólo he seleccionado varios en el lapso de 1898 a 1936 (entrada de Varela en la casa y fin de su colaboración).

En el caso del Museo Municipal del Puerto de Santa María de Cádiz decir que se conservan algunas donaciones de *ABC* y de la familia de cuadros al óleo como *El baile y Berruguete en su estudio* así como varios exlibris y dibujos a tinta, en general muy poco cuidados. Por su parte en el Archivo Municipal de la misma localidad se pueden hallar las actas de empadronamiento y en el Archivo Municipal de Valladolid buscar artículos de periódicos como *El Norte de Castilla* y noticias relacionadas con la juventud del artista en la ciudad castellana. Al margen de estos estaría el archivo familiar también muy interesante. Quedando fuera del alcance de este trabajo el rastreo en colecciones privadas.

Razones de la importancia del estudio de Eulogio Varela:

- Por su capacidad de liderazgo en la capital dentro de la corriente cosmopolita, simbolista, decorativa e internacional del modernismo en Madrid y con ello como procurador de modernidad en una de las revistas gráficas más importantes de Madrid como era *Blanco y Negro*.
- Por su misma trayectoria artística que arranca desde una pintura de índole anecdótica e tardo-impresionista hacia los derroteros de la ilustración gráfica más innovadora, allá por los años 90 y su posterior persistencia estilística cuando el auge del modernismo venía declinando ya.
- Por su relevancia como teórico y humanista, a través de sus libros de enorme erudición en la línea de un Owen Jones o Walter Crane así como su producción plural y variopinta en el diseño, dibujo, pintura y ornamentación. Es decir por su carácter multidisciplinar y podríamos denominar “humanista” en mitad de la sociedad de masas y de consumo de principios del siglo XX.
- A través de su misma obra bajo la que se podría diseñar una historia de la ilustración gráfica madrileña modernista así como a su vez a través de *Blanco y Negro* de gran parte de la española. Siendo útil al mismo tiempo para el análisis de Madrid en relación a otras capitales como Barcelona o San Sebastián, y para determinar cuál fue el grado de calado de la modernidad en la capital.
- Por permitir usar la ilustración gráfica como excusa para el estudio de una ambientación cultural y cómo a pesar de ello hasta hace poco relativamente esta ha carecido de interés público y bibliográfico en España. Y con ello abrir nuevos

campos de investigación a partir en concreto de *Blanco y Negro* como compendio de múltiples opciones estéticas activas entonces en España.

En relación a la vinculación entre la ilustración gráfica madrileña y Eulogio Varela.

Conclusiones:

- Eulogio Varela se convertiría en un artista modernista en su sentido internacional así como en su esencia formal e ideológica del movimiento.
- Lograría adecuarse a los cánones del modernismo que en Madrid seguiría la doctrina de Valle Inclán, en pro de la belleza, conseguida esta a través de la evocación. Manteniendo parte de las bases que Valle-Inclán entendía habían de concitarse en el artista modernista: sentimiento, conocimiento y temperamento. Además también poseía amor (a su oficio como el artesano), musicalidad (por su armonía de trazos), belleza (como cualidad esencial) y ética (como honradez y ausencia de intereses espurios en su trabajo).
- Fue el gran portavoz del modernismo prerrafaelita catalán Alexandre de Riquer en Madrid, más en lo formal que en lo espiritual, más como moda e indagación que como manera de vivir.
- Se convirtió en un transgresor de las modas al mismo tiempo que las seguía, y de las formas por encima de los contenidos quizás influido por un Madrid que vivía más en general de lo superficial que de los contenidos.
- Su humildad le privaría de una fama, que tan sólo se daría en un círculo reducido como el de las artes gráficas y el académico.
- En cuanto al modernismo, este estilo se posicionó como fenómeno anti-historicista, contrario a las jerarquías de las artes por lo que la revista como núcleo de investigación y motor de difusión sería muy relevante a partir de nombres como *Luz*, *Ver Sacrum*, *The Studio*, *The Savoy*, *L'Art decoratif*, *Jugend*, etc.
- Este movimiento como refrendaba Valle buscaba ante todo la belleza como vía de emoción con clara herencia tardo-romántica que plasmaría en todas las artes.
- La revolución industrial sería clave en su desarrollo más estandarizado y como fruto de ella nacerían el auge de las revistas ilustradas o los libros decorados que fue enorme. Usando del ornato y de la revista como arma para engatusar a un público que a causa de la fácil permeabilización de estos géneros sería cada vez más amplio.

- Con ello la jerarquía entre artes tendía a desaparecer.
- En relación a **Madrid** :
- La capital sería uno de los grandes focos de modernidad del país, gracias a eventos como el IV Congreso Internacional de Arquitectura, que equiparaba a esta ciudad con otras como Barcelona.
- Tal modernidad se hizo más abierta y cercana gracias en parte a las revistas que conocieron como referentes más próximos a *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómic* y *Blanco y Negro* esta última como trasunto desde 1891 hasta los años 30 del nuevo siglo de ese aire cosmopolita, un tanto superficial que desembocaría en el *Art Decó*. En esa línea también se mostrarían *La Esfera*, *Nuevo Mundo* (1894), *El Cuento Semanal* (1907) o *Los Contemporáneos*, con ecos evidentes franceses y del arte del cartel.

En alusión a los contextos social, político, cultural español y madrileño.

- Conclusiones:

- El siglo XIX se mostraría como un siglo de síntesis y evasión que a nivel social aparentemente avanzaba hacia un progreso industrial pero que al mismo tiempo lo hacía en pro de una nueva era de desigualdades sociales.
- España en el XIX, arrastró los problemas heredados desde la ocupación francesa, con un evidente atraso industrial y de infraestructuras aún asentadas en el Antiguo Régimen.
- Cataluña (ya desde el XVIII) comenzaría a despegar por encima del resto de regiones gracias a su desarrollo textil e industrial, liderado por una burguesía gananciera que adquiriría una relevancia social enorme (causa del auge modernista a posteriori, entendido como lenguaje propio).
- Crisis social y económica marcadas por las pérdidas coloniales y el aumento de la población, lo que derivaría a finales de siglo en un anhelo por alcanzar el tren de la modernidad que las revistas de gran difusión como *Blanco y Negro* ayudaron a conseguir.
- Madrid se transformó en crisol de muchos de los problemas nacionales lo que propició un debate intelectual muy interesante donde el modernismo literario sería básico. Un desencanto que con frecuencia devino en hedonismo despreocupado y a la par en un intento desesperado por recuperar las glorias del pasado (quizás la vía más destacada por la bibliografía histórica y artística durante mucho tiempo).

- En la capital ese espíritu hedonista se manifestaría en una cierta ceguera aparente ante los problemas de penurias y hambre y un florecimiento de la fiesta de los toros, el teatro o la zarzuela así como de las revistas de entretenimiento.
- Se produciría una indecisión social entre el progreso o la tradición, en la que la burguesía ante la ausencia de un Estado Moderno, fue la única que saldría beneficiada, apostando sin dudar por el primero de esos factores. Esto generaría desigualdades sociales.
- La ciudad española desearía en los 90 equipararse a las urbes europeas a pesar de su desventaja, a ello ayudaría el florecimiento de periódicos y publicaciones (ejemplo a su vez de los grandes avances tecnológicos mundiales de la época).
- La urbe española se convierte también en escenario de comunión entre arte e industria.
- Liderazgo intelectual de la literatura con respecto a las artes plásticas a finales de siglo, que se hace eco de forma más concisa de aquellos problemas nacionales latentes en la dicotomía entre vitalismo fin de siglo (liderado por la burguesía) y pesimismo lacónico (por ciertos bohemios rebeldes y los marginados sociales).
- Las décadas del 80 y 90 se postularían como resumen de muchos factores heredados desde el XVIII, como lo probarían sucesos como las Bases de Manresa, el auge del catalanismo, la guerra de Melilla, el asesinato de Cánovas, la guerra con EEUU, el calado del socialismo y anarquismo, etc. Con el apoyo de la desamortización y el Sufragio Universal, España alcanzaría por fin el Nuevo Régimen.

-Contexto artístico:

- Ciertas zonas del país por su ubicación geográfica, económica y social tendrían un rápido acceso a los avatares internacionales como Cataluña, Levante a través de esta, y el País Vasco. En Madrid también se conocería un alto grado de cosmopolitismo pero el arraigo de lo académico perduraría más.
- De todo ello se derivaría un dualismo en ocasiones asociación entre Regionalismo y Modernidad.
- Como a nivel social, en arte con frecuencia también se daría un querer y no poder en pos de la modernidad.
- Ante la crisis intelectual, artística y social, el regeneracionismo apoyaría una alfabetización del pueblo desde un mensaje austero, sencillo y espiritual, anti-

burgués y nunca elitista, donde la belleza traicionando el mensaje de Valle-Inclán para Unamuno era entendida como expresión, nunca como emoción.

- Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1936), se convertirían en el mejor escaparate de la enorme crisis nacional, acogiendo desde los avances impresionistas de Jiménez Aranda o Sorolla contra la pintura histórica, el auge modernista entreverado con lo decorativista hasta a principios del XX y la entrada disimulada de las vanguardias. Estas exposiciones se caracterizaron como un mal necesario que a pesar de acoger las secciones de escultura, arquitectura y artes decorativas (estas ante su enorme impulso) no favorecerían la desjerarquización de las artes.

- El modernismo ayudaría a la igualdad entre las artes por su raíz en parte industrial y su desapego con los modelos académicos anteriores.

- Hasta mitad del XIX, España no sería un país donde se asociara arte y cultura nacional, debido al paso tardío entre Antiguo y Nuevo Régimen y la falta de una cultura artística formada en las clases más altas.

- No se tuvo en cuenta ni el acceso del arte al pueblo ni las muestras de arte que este producía a excepción de ciertos vestigios sociales en autores como Sorolla que se disimulaban entre otra producción más frívola y positivista.

- A nivel de la crítica y en lo que respecta a las artes decorativas, no se las tuvo en cuenta hasta bien entrado el siglo XX con alguna excepción, pues esa desvalorización que conocieron en los círculos oficiales durante el XIX, se mantendría durante buena parte de la dictadura franquista que persistiría en la negación de la unión arte-cultura del pueblo.

- Los mismos artistas tendrían su parte de culpa también, muchos de ellos demasiado vendidos a lo pictórico y a las menciones honoríficas, acomodados y ajenos en parte a unas artes menores que en la misma realidad y dentro de la sociedad eran las únicas que informaban a parte del pueblo de los derroteros culturales.

- A pesar de los obstáculos oficiales a la llegada de la modernidad extranjera, esta sería asumida por ciertos artistas sobre todo catalanes y vascos curiosamente desde Bélgica, Francia y Gran Bretaña, a lo que también ayudarían eventos como la Exposición Universal de Barcelona de 1888, el desarrollo del mercado del arte, los marchantes nacionales y la diáspora de varios artistas nacionales fuera de España.

- Entre las opciones más afincadas en la modernidad, en pintura se produciría una amalgama de las que el “tremendismo” solanesco, de Regoyos y Nonell (heredero del regeneracionismo de Zuloaga), y las aportaciones de Sorolla y Casas que darían paso a las de Vázquez Díaz, Gris y Julio Antonio acabarían en una convivencia entre las elucubraciones de principios de siglo *noucentistas*, regionalistas y vanguardistas. En arquitectura por su parte la permanencia sería neo-historicista, ecléctica y modernista con dos focos centrales como Madrid y Barcelona.
- En cuanto a las artes gráficas su acceso a las nuevas técnicas las hizo más proclives a esa modernidad.
- En Madrid con frecuencia su carta de presentación se fundamentaría en un decorativismo de estirpe internacional como rasgo de innovación que partía desde la élite para llegar al pueblo, con referentes prerrafaelitas y franceses, así como alemanes, vieneses *sezesionistas* y simbolistas.
- Estas corrientes en las artes gráficas parten desde Cataluña con Riquer, Triadó y Utrillo. En Madrid conviviría con el anecdotismo costumbrista, la sátira social (de mayor raigambre en la capital) y cierto eclecticismo abierto a lo moderno en sintonía con un cierto espíritu social madrileño que se inspiraba en un París idealizado con frecuencia.
- *Luz* en Cataluña sería el mejor ejemplo junto a *Pel i Ploma* y *Joventut* de revista modernista y en Madrid *Blanco y Negro*, *Madrid Cómic* o *Helios*. La primera a pesar de ser revista de entretenimiento apostaría por un acercamiento a la idea de arte total a través de una comunión entre poesía, música, prosa e ilustración, o *Helios*.
- El simbolismo aparecería como arma ejecutora del modernismo en manos de los alienados del arte, para dotarle al segundo de un mensaje con frecuencia aturdido y somnoliento.
- En *Blanco y Negro* ese simbolismo modernista se retuvo de ir más allá, mostrando tan sólo sus credenciales.
- Además ese sincretismo simbolista- modernista en ciertas figuras como la de Varela, buscaría a su vez una renovación formal tampoco comprometida del todo. Por lo que se puede considerar que este autor fue guía para muchos indicios que en su obra no acabaron de fructificar. Sí lo harían en Juan Gris y en Picasso, un paso adelante ambos sobre las aspiraciones del gaditano.

- Cierta parte de ese modo del modernismo sería preludio formal de la vanguardia de principios del siglo XX.

- En su valoración de las artes decorativas, el modernismo se mantuvo fiel a una difusión absoluta que a la postre ocasionalmente fue sin embargo la causa de su banalización, donde lo que en principio era forjado como lenguaje particular acabó con unos tintes de popularidad enormes, ya que era ese el peligro de su estrategia.

- En ese sentido *Blanco y Negro* por su condición matriz de varias tendencias daría paso a su vez a los llamados modelos de revista de creación en Madrid, que alcanzarían ya las cotas que esta no pudo o no quiso lograr.

Pues ante todo se mantuvo fiel a sus convicciones y a la idea de lo mercantil, lo que no quitó que muchas de sus páginas se convirtieran en obras de arte.

Existiendo a pesar de lo que consideran algunos autores un grupo de renovadores en esta revista junto a los reconocidos de ilustradores, caricaturistas, retratistas y humoristas, liderado por Gris y Sancha.

Así pues la importancia de la revista de Luca de Tena en el sector de la prensa en Madrid y en toda España, fue absoluta, gracias a su sentido vanguardista en técnicas y su idea de hacer llegar sus páginas a todo el mundo, cuestión que dudo acabara logrando plenamente.

Una relevancia a mi parecer más plausible en su afán por ofrecer a un amplio sector de público un tipo de periodismo gráfico nuevo, donde imagen y letra se enriqueciesen mutuamente y donde a pesar de su propia catalogación como revista ilustrada y no revista de arte, este fuera una de sus principales inspiraciones.

Quedando un aspecto de esta publicación desde mi punto de vista interesante por estudiar, como sería el de la imagen que esta tuvo sobre sí misma en sus catálogos y exposiciones así como la convivencia tan heteróclita de vanidades variopintas.

- Conclusiones finales sobre Eulogio Varela, ilustrador para *Blanco y Negro* y *ABC*:

- Su producción empezaría a ser estudiada en serio pero aún en escasez en los años 70 del siglo XX.
- Su credo estético se centraría en aunar arte y ciencia, geometría y belleza y lograr el perfecto maridaje entre pintura y letras.
- Unido a su interés por la renovación de los estudios académicos sobre todo en el campo de las Artes Decorativas, apostando por el estudio del pasado sin

imitarlo, analizando las fuentes extranjeras para progresar y ante todo en poder hacer del arte una constante enseñanza.

- Al margen de su faceta como ilustrador, su propia formación artística le otorga cierto interés por mor de los maestros que tuvo como Martí y Monsó, Alejandro Ferrant y Emilio Sala, sus participaciones en las Exposiciones Nacionales a partir de los 80, sus viajes a Roma y París, sus colaboraciones con *La Nación* de Buenos Aires, *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómic*, *Helios* y *Blanco y Negro*, los premios que obtendría en las nacionales y otros certámenes o el cambio drástico que experimentaría desde una pintura costumbrista a unos dibujos plenamente modernistas.
- Sus fuentes más allá de sus maestros, provinieron de su alto valor humanístico que le hizo (en principio incitado por Sala) estudiar a fondo las obras teóricas de Crane, Jones, Morris, Durero, Fra Luca Paccioli, así como de sus contactos en Madrid con Gris, Picasso, Xaudaró y con las revistas alemanas como *Jugend* y *Simplicissimus*. Sin olvidar el campo filantrópico del exlibris en el que se codearía con grandes intelectuales y por el que absorbería el prerrafaelismo inglés en la versión catalana de Triadó y Riquer.
- Como pintor su principal valor sería una base dibujística que le permitiría a la postre alcanzar una gran pericia en este campo y con ello un lenguaje propio, fin de todo artista, con deudas evidentes tamizadas a la vez por su sabiduría en el terreno y su indagación en los nuevos cauces modernos y expresivos.
- Si entendemos la ilustración como la parte más callada, artesanal, pedagógica, libre y directa de la obra de un artista, Varela la explotaría en ese sentido, como sucedía en el Barroco a través de una inspiración no divina en este caso, sino bella y laica en apariencia por lo menos, que le servía para plasmar la idea primera.
- A través de sus dibujos lograría un acercamiento a los modelos pos-impressionistas para crecer como artista y pedagogo, a diferencia de lo que muchos autores consideraron, no fue únicamente un artesano de la ilustración, sino que en su misma noción de rebeldía interna atacó los cimientos de la jerarquía de las artes y viró su carrera hacia los caminos modernistas.
- En su figura se concitaban las dos facetas más contrarias del modernismo, por un lado la industrial (como ilustrador y diseñador) y la más simbólica en su iconografía.

- Como simbolista su evasión fue a pesar de todo lábil y tenue.
- Como esteta en principio se posicionó como investigador formal y figurativo, en sintonía con la moda coetánea y como decadente a partir de su persistencia en el estilo de las ondas y el vitalismo del *coup de fouet* en épocas posteriores así como en su sempiterna anonimia y silencio.
- En su vertiente estética, adoptaría la premisa de la belleza como valor indispensable con un poso tardo-romántico y en la línea de Morris o Ruskin. Comprometiendo al arte con la vida en su cara más utilitaria, a la vez que como esteta defendiendo ese anhelo de eternidad como parcela particular y sensible del artista, sin llegar a los límites del alienado metafísico de Baudelaire.
- La idea de lo bello la tomaría de Ruskin y a este a través de las interpretaciones de Riquer a su vez, de Morris por su parte asumiría la impronta artesanal y pulcra.
- Como simbolista Varela no tuvo problemas en acatar la estética *wagneriana* como forma además de alcanzar una belleza sin herencias clásicas ni trastornos de realismo exarcebado, con un ápice de metafísica que en él tendría una doble lectura: ideológica y simplemente epitelial.
- Varela como en esencia todo el modernismo se debatió en constante contradicción, rechazando lo feo de lo industrial a la vez que usaba de sus armas, personificando un constante regresar a la primigenia “comunidad artesanal” llena de humildad, al mismo tiempo que presuponía un elitismo simbólico y burgués.
- La duda que se plantea es si el artista mediante el prerrafaelismo que tanto admiró, tuvo o no un cariz ideológico en el fondo, bien por un conocimiento limitado de la obra de William Morris o bien a causa de aquel intento burgués por domesticar un estilo rebelde para matizarlo tan sólo como una moda. En el primer caso presuponiendo que Varela tuviera una afinidad ideológica con Prensa Española (liberal, monárquico y católico) podría explicarse por desconocimiento y como estrategia de una publicación básicamente burguesa. Pero si no fuera así y en realidad hubiese intimado con los valores socialistas de Morris, la hipótesis abriría nuevos escenarios donde el anarquista y radical Juan Gris a lo mejor tendría mayor protagonismo de los supuesto en la carrera de Eulogio Varela.

- Sí parece claro por su parte que su propia personalidad apocopada y llana, condicionó en parte su obra que da la sensación de ser un tanto adiestrada a veces aunque paralelamente elevara su idea de igualdad entre las artes.
- A nivel formal sería hijo del influjo germano además del francés y de los prerrafaelitas con ciertos nexos con autores como Louis Rhead y del simbolismo que en sus dibujos como en los de Alfons Mucha mediatiza, a partir de un japonésismo y exotismo que habían servido a la causa de los poetas malditos y que en sus obras parecían perecer en ocasiones ante el simple modismo. Encarnando la tensión entre belleza y estandarización de la que otrora había surgido el dandy.
- Sin embargo debido a su cercanía al gusto formal de Gris y por ende alemán, francés y catalán, Varela se compuso como un artista particular, no siendo sucedáneo de nadie, más científico y menos ecléctico que otros como Arija y menos lánguido que Chiorino. Su facilidad e ingenio para traducir visualmente todos aquellos y numerosos textos que ilustraba en la revista de Luca de Tena bajo diferentes sensibilidades, así lo atestigua.
- Indudablemente estas fuentes al margen de contactos directos y bibliografía llegaron a manos del artista portuense gracias a las vías de difusión gráficas en forma de revista y carteles, procedentes de Bélgica, Francia, Gran Bretaña, Alemania y Escandinavia (como *Pan* , *Ver Sacrum* o la *Revue Blanche*). En un primer momento vía Cataluña mediante Xaudaró y sus compañeros exlibristas catalanes como Riquer quien había viajado a Londres *in situ*, Ramón Casas con el que coincidiría en *Blanco y Negro* y que pudo enseñarle trabajos de Forain y Steinlen o Lautrec y aparte destacaría su viaje a París que le pondría en contacto directo con la obra de Mucha y con la realidad de muchos talleres de artes gráficas de la capital francesa.
- En Madrid en la línea de lo que habían hecho Riquer, Gallisa o Canibell en Cataluña, Varela sería junto a todos los ilustradores de *Blanco y Negro* un gran impulsor de las artes gráficas generando una moda tan en boga que hasta las Exposiciones Nacionales hubieron de abrirse a ella.
- En cuanto a su **iconografía** decir que mantuvo el tipo de mujer prerrafaelita un poco más vitalista y dinámica, en la línea francesa y menos lánguida que la inglesa, muy cercano a la literatura de Marquina, Rueda o Villaespesa, con ecos ocasionales un tanto grotescos pero leves, cristianos y medievalismos cercanos

a Grasset, Morris y Wagner. Así como un linealismo característico próximo al estilo germano de Stasssen, *Simplicissimus* y *Jugend*, y al japonismo de Crane o un organicismo grácil y arabesco enormemente prolijo.

- El modelo germano le serviría a través de su propia traducción del linealismo japonés, tan frecuente en artistas alemanes conocidos en España como Julius Klinger, George Kars y Willy Geiger.
- Tanto Varela como *Blanco y Negro* tomaron ese cosmopolitismo como manera de distanciarse del resto de publicaciones y artistas gráficos de la capital.
- En su faceta de calígrafo se aproximaría más al lado industrial del modernismo, y a la idea del artista total enaltecedor de las Artes Decorativas. Para fusionar según la idea *valleinclanesca*, arte y simbología natural con la industria; la belleza entendida desde la modernidad.
- La multiplicidad de facetas en su producción se debía así a su valor humanista y a su deseo porque el arte calara en todas las circunstancias de la vida, socializando las artes. También revisaba el pasado para ser más moderno y con los exlibris lograr contactos con coleccionistas extranjeros y conocer a buen seguro la obra de otros artistas foráneos.
- Muchos de sus exlibris serían para gente importante lo que demuestra su alta estima entre las clases más favorecidas.

XI BIBLIOGRAFÍA.

- A.A.V.V, *El Modernismo en España*, catálogo de la exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, octubre-diciembre de 1969.
- A.A.V.V, *Eulogio Varela*, catálogo de la exposición, Galería Art-Press, del 12 de noviembre al 4 de diciembre de 1974.
- A.A.V.V, *100 años del cartel español. Publicidad comercial (1875-1975)*, catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Madrid, Cámara de Comercio e Industria, marzo-abril, 1985, Centro Cultural del Conde Duque
- A.A.V.V, *Exlibris de bibliotecas españolas en la Biblioteca Nacional*, catálogo de la exposición, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1989.
- A.A.V.V, *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, catálogo de la exposición, Fundación La Caixa, Prensa Española S.A, del 4 de diciembre al 8 de enero de 1993, Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza.
- A.A.V.V, *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Mapfre, 1997
- A.A.V.V, *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, catálogo de la exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 29 de octubre de 1996 a 9 de enero de 1997.
- A.A.V.V, *Adolfo Lozano Sidro: vida, obra y catálogo general*, catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Obra social y cultural de Cajasur, Córdoba 2000.
- A.A.V.V, *30 años de playa (1906-1936), ilustración gráfica española en la colección artística de ABC*, catálogo de la exposición, Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, 15 de noviembre de 2000 al 21 de enero de 2001.
- A.A.V.V, *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, catálogo de la exposición, Cajasur, obra social y cultural, Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, tf editores, Córdoba, febrero-mayo de 2003.
- A.A.V.V, *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*, catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Subdirección General de promoción de las Bellas Artes, marzo de 2004.

- A.A.V.V, *Juan Gris: dibujante de prensa; de Madrid a Montmartre. Catálogo razonado, 1904-1912*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 4 de noviembre de 2003 al 19 de abril de 2004, El Viso, 2003.
- A.A.V.V, *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, Modernidad, Utopía*, catálogo de la exposición Fundación la Caixa-Mucha Foundation, 2008.
- A.A.V.V, Recopilación de textos, *Madrid entre dos siglos: Modernismo, bohemia y paisaje urbano*. Edición Litoral, Comunidad de Madrid, prólogo por Antonio Jiménez Millán, Málaga, 1998.
- Agrasot, Ricardo, “Eulogio Varela” en *Pequeñas monografías de arte. Arquitectura, escultura, pintura, decoración*. Año IV, 1910-1911. Cuadernos nº 37/38.
- „ „, “Exposición de Artes Decorativas organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid”, en *Pequeñas monografías de arte*. Año IV, nº 37/38, 1911.
- Antigüedad, M^a Dolores y Aznar, Sagrario, *El siglo XIX. El cauce de la memoria*, Istmo, Madrid, 1998.
- Anónimo, “Los artistas trabajan”, suplemento de *Blanco y Negro*, nº 12, año ¿?.
- Anónimo, “El fundador de Blanco y Negro”, en *Blanco y Negro*, nº 2.349, 11 de mayo de 1957.
- Anónimo, Catálogo de la Sala de Arte y Subastas Durán, subasta nº31, Madrid noviembre de 1972.
- Anónimo, “Eulogio Varela en la galería Art-Press”, en *ABC*, nº21.416, 20 de noviembre de 1974.
- Anónimo, “Lista de donantes” en *Blanco y Negro*, nº453, 6 de enero de 1900.
- Anónimo, *Madrid Cómic*, nº27, año XX, 7 de abril de 1900.
- Anónimo, “Actualidades” en *Blanco y Negro*, nº 466, 7 de abril de 1900
- Anónimo, “Crónica gráfica” en *Blanco y Negro*, nº665, 30 de enero de 1904
- Anónimo, “El triunfo de nuestros artistas” en *Blanco y Negro*, nº788, 9 de junio de 1906
- Anónimo, *ABC*, 23 de enero de 1920, Defunción de José Arijá.
- Anónimo, “Los que hacen *Blanco y Negro*.Eulogio Varela”, en *Blanco y Negro*, nº 2.000, 15 de septiembre de 1929.
- Anónimo, “Necrológicas. Ha fallecido don Eulogio Varela”, en *ABC*, nº15.538, 27 de diciembre de 1955.

- Anónimo, “A caballo entre dos siglos (1891-1918)” en *Blanco y Negro*, 26 de noviembre de 1960, número dedicado a la exposición del 17 de noviembre en los salones de la Biblioteca de París sobre ilustradores de la revista, nº 2534.
- Anónimo, “Antología de ilustradores de *Blanco y Negro*”, en *Blanco y Negro*, nº 2.818, 7 de mayo de 1966.
- Anónimo, “Estampas a color de un fin de siglo”, fascículo coleccionable de *Blanco y Negro*, Madrid, 1969.
- Anónimo, “Espejo de Arte. Semblanza pictórica de un ilustrador: Eulogio Varela”, en *Blanco y Negro*, Espejo de Arte, nº3.264, 23 de noviembre de 1974.
- Anónimo, “Uno de los grandes ilustradores del modernismo. Exposición-Homenaje de Eulogio Varela en El Puerto de Santa María”, *ABC*, nº23.316, 8 de enero de 1981
- Anónimo, “La vida ilustrada” en *Blanco y Negro*, nº3.750, 12 de mayo de 1991.
- Anónimo, Suplemento del B.O.C.M, nº158, fascículo I, p.87, 2003.
- Altes Melgar, Paz y Calleja Gago, Rosa Mª, *Ferias y fiestas de San Mateo, 1887-1960*. Ayuntamiento de Valladolid, 1995.
- Aparicio Benítez, Antonio José, catálogo de la exposición *Eulogio Varela, modernismo y modernidad*, Fundación Colección ABC, Museo ABC, de enero de 2014 a junio de 2014. Madrid enero de 2014.
- Arniz, Sanz, Francisco, *Homenaje a Eulogio Varela (1868-1955), con motivo del XXV aniversario de su muerte*. Fundación Municipal de Cultura Excmo. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María de Cádiz, 1980.
- „ „ *Homenaje a Eulogio Varela (1868-1955), con motivo del XXV aniversario de su muerte*. Fundación Municipal de Cultura Excmo. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María de Cádiz, 1980.
- „ „ “Eulogio Varela Sartorio” en *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Provincia de Cádiz*, Cinterco, patrocinado por la Caja de Ahorros de Jerez, 1985.
- „ „ “La plaza al pintor Eulogio Varela, en el corazón de Pinar Hondo” en *El periódico de Guadalete. El Puerto*, 24-10-1988.
- „ „ “Eulogio Varela y los exlibris modernistas” en *Pliegos de la Academia*, nº 1, 1991.
- „ „ “Eulogio Varela y las exposiciones nacionales de Bellas Artes” en *Pliegos de la Academia*, nº 3, abril de 1992, Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia de El Puerto de Santa María de Cádiz.
- „ „ “Un siglo de ilustración”, en *Pliegos de la Academia*, nº4, octubre de 1992.

- Arraras, Joaquín, “Don Torcuato Luca de Tena, genial innovador de la prensa española” en *Blanco y Negro*, nº 2.818, 7 de mayo de 1966.
- Aznar Almazán, Sagrario, “Carteles y cartelistas” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t.4, 1991.
- „ „ „ “Símbolos modernistas en la ilustración madrileña” en *Espacio, tiempo y forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, UNED, Madrid, 1993.
- „ „ „ *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña. 1900-1925*, UNED, Madrid, 1993.
- Balzac, de, Honoré, *La piel de zapa*. Edimat libros, Clásicos selección, Madrid, 2000.
- Balleste, Jaime, Catálogo de la exposición *Ilustradores de ABC y Blanco y Negro*. Sociedad Española de Amigos del Arte, Prensa Española S.A, con motivo del cincuentenario de *ABC*, Madrid, octubre de 1955.
- „ „ „ “Ilustradores de *Blanco y Negro*, de *ABC* y otras publicaciones periódicas de Prensa Española” en *ABC*, 23 de octubre de 1955.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*. Edimat libros, Clásicos de siempre, Madrid 1998.
- „ „ „ *Los paraísos artificiales*. Ediciones Akal, Madrid, 2000
- Belanger Grafton, Carol, *The Treasury of Art Nouveau. Design & Ornament. A Pictorial Archive of 577*. Dover. 1980.
- Benjamin, Walter, *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Leviatán, Buenos Aires, 1999, edición por H. A. Murena.
- Blanco y Negro*, nº403, 21 de enero de 1899
- Blanco y Negro*, nº 405, 4 de enero de 1899
- Blanco y Negro*, nº 410, 11 de marzo de 1899
- Blanco y Negro*, nº 412, 25 de marzo de 1899
- Blanco y Negro*, nº 453, 6 de enero de 1900
- Blanco y Negro*, nº 2.013, 15 de diciembre de 1929
- Blanco y Negro*, nº 2.014, 22 de diciembre de 1929
- Bonet Correa, Juan Antonio, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982

- „ „ „ “La vida ilustrada” en el catálogo de la exposición *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Fundación La Caixa, Prensa Española, 1993.
- „ „ „ Juan Gris inédito”, en *ABC Cultural*, nº396, 10 de julio de 1999.
- „ „ „ “Juan Gris antes de Juan Gris” en el catálogo de la exposición *Juan Gris: dibujante de prensa; de Madrid a Montmartre. Catálogo razonado, 1904-1912*, Madrid, MNCARS, El Viso, 2003.
- „ „ „ *El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos finales de siglo*, catálogo de la exposición, Museo ABC, Fundación Colección ABC, tf editores, del 17 de noviembre de 2010 al 13 de marzo de 2011.
- Bornay, Erika, “Alphonse Mucha y la cabellera femenina” en el catálogo de exposición *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, Modernidad, Utopía*, Fundación la Caixa-Mucha Foundation, 2008.
- Bozal, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1979.
- „ „ „ *Los primeros diez años. 1900-1910. Los orígenes del arte español contemporáneo*. Colección La Balsa de la Medusa, ed. Visor, Madrid, 1991
- „ „ „ *Historia del arte en España, II. Desde Goya hasta nuestros días*. Istmo, Madrid, 1994
- Brasas Egido, José Carlos, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1982
- „ „ „ “Un ilustrador del Modernismo español. Eulogio Varela y Sartorio” en *Goya*, nº181, 1984.
- „ „ „ *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*, Valladolid, 1995
- „ „ „ “José Arijá, dibujante modernista de *Blanco y Negro*”, en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Universidad de Burgos, 2005.
- „ „ „ “La obra en España de un dibujante de estilo Liberty: Giuseppe Eugenio Chiorino (GECH)”, en *BSAA*, arte LXXV, 2009.
- Brihuega, Jaime, “Islotes entre las ondas. Cartografía del simbolismo en España”, en Lomba, C., Tudelilla, Ch, (ed), catálogo de la exposición *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Fraga, Lleida, Zaragoza, 2007, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007.
- Calvo, Serraller, Francisco, *Pintores españoles entre dos fines de siglo, 1880-1890. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Alianza, Madrid, 1990

- „ „ *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Recopilación de textos sobre el simbolismo. Tusquets editores, Barcelona, 1998.
- „ „ *El arte contemporáneo*, Taurus, 2001.
- Campoy, Antonio Manuel, “Juan Gris 1887- 1927. Cincuenta años después”, en *ABC*, nº 22.186, 15 de mayo de 1977.
- Censo de Cercedilla 2009.
- Champigneulle, Bernard, *Enciclopedia del Modernismo*. Ediciones Polígrafa, S.A, Barcelona, 1983.
- Darío, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2002
- „ „ *Los raros. Semblanzas*, Editorial Pliegos, colección Pliegos de ensayo, Madrid, 2002.
- Diario de Cádiz*, 13 de diciembre de 1980
- Diario de Cádiz*, 27 de diciembre de 1980
- Díaz, A, y Sánchez, “Notas artísticas. El decorado del Casino Venatorio” en *Norte de Castilla*, 20 de agosto de 1896
- Diego de, Estrella, “Símbolos internacionales del Modernismo. Las ilustraciones de la revistas finlandesas” en *Goya*, nº186, 1985
- Dieterich, Barbara, “El arte del libro ilustrado en Alemania. Del *Jugendstil* a la *Bauhaus*”, en *Goya*, nº181, 1984
- Eguizabal, Raúl, *El cartel en España*, Ediciones Cátedra, 2014.
- Esteban, José y Zahareas, Anthony N, *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*, Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota, Biblioteca Crítica de las literaturas luso-hispánicas, 7, Madrid, 2004
- Esteve Botey, Francisco, “Eulogio Varela Sartorio” en *Circular, Asociación de exlibristas de Barcelona*, año V, nº10, diciembre de 1955
- Fanelli, Giovanni, *El diseño Art Nouveau*, Barcelona, 1982.
- Faraldo, Ramón, “Todas las artes en un solo artista. Eulogio Varela Sartorio, 1868-1968” en *Ya*, 14 de diciembre de 1974, año XL, nº11353, con motivo de la exposición de Art-Press
- Fontbona, Francesc, Carrete Parrondo, Juan y Vega González, Jesusa, “El grabado en España” en *La renovación modernista. Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXXII, Madrid, 1988

- Freixa, Mireia, *El Modernismo en España*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986
- Frutos Aragoneses, “Eulogio Varela” en *Trazos, ADE (Boletín informativo de la asociación de dibujantes españoles)*, enero-febrero, año IV, nº22, 1956
- Gabaldón, Luis, “El carnaval de Santo Mauro” en *Blanco y Negro*, nº511, 16 de febrero de 1901.
- Gallé, Emile, *Le Décor symbolique. Discours de réception à l'Académie de Stanislas à Nancy, le 17 mai 1900*. Ed. Rumeurs des Ages, abril, 1995
- „ „ *Objets d'art*, Rumeurs des Ages, abril 1998
- Gállego, Julián, “Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX” en *Goya*, nº181, 1984.
- García Guatas, Manuel, “La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay” en *Artigrama*, nº24, 2009
- Gaya Nuño, Juan Antonio, “Artes del siglo XX”, en *Ars Hispania*, vol. XXII, 1977
- „ „ *Juan Gris*, Ediciones Polígrafa, S.A, Barcelona, 1985.
- Gibson, Michael, *El simbolismo*, Taschen, 2006.
- Gil Fillol, Luís, “El cartel del Círculo”, en *Arte Comercial*, nº12, 1947, *Revista técnica de publicidad y organización*, año II
- Gómez de la Serna, Ramón, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Edición por Ana Martínez-Collado, Colección Metropolis, Editorial Tecnos, Madrid, 1988
- González, Sanz, Alejandro, *Los métodos de dibujo en las enseñanzas de Artes Aplicadas: Madrid 1900-1963*, trabajo de tesis Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, departamento de Didáctica de la expresión plástica, Madrid, 2005
- Gutiérrez Burón, Jesús, “Exposiciones Nacionales de Bellas Artes” en *Cuadernos de Arte Español*, nº45, Historia 16
- Gris, Juan, *Posibilidades de la pintura*. Casimiro libros, Madrid, 2013
- Hofstätter, Hans H, *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, Blume, 1981
- Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo*, Cátedra, edición de Juan Herrero, Madrid, 2000
- Íbero, Juan, “Exposición retrospectiva. Medio siglo de cartelístico español” en *Blanco y Negro*, 19-3-1933, nº2.179, año 43.

- Iglesias, Francisco, *Historia de una empresa periodística, Prensa Española. Editora de ABC y Blanco y Negro (1891-1978)*, Madrid, 1978
- Jiménez Fernández, Lourdes, “Aportación a la obra y estética de Eulogio Varela (1868-1955)” en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, nº14, 2001
- „ „ “Varela y Sartorio, Eulogio” en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*, (ed, electrónica). Texto inédito.
- Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*. Biblioteca Universal Caralt, 7ª edición, mayo 2002, Barcelona
- Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Folio Essais, diciem re 1990.
- Lafuente Ferrari, Emilio, Catálogo de la exposición *Ilustradores de Blanco y Negro. (1891-1918)*, Club Urbis, 1960
- Lago, Silvio, (José Francés), “Los modernos dibujantes alemanes. Julius Klinger”, en *La Esfera*, 30 de enero de 1915
- Laurent, Jenny, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia, traducción por Manuel Talens, 1ª edición, 2003
- Lautremont de, Conde, *Los cantos de Maldoror*, 4ª edición, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2001
- López, Fernández, María del Carmen, “Pinturas del Salón Real del Casino de Madrid: Emilio Sala y Cecilio Plá”, en *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, nº3, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2000.
- „ „ *Patrimonio Artístico del Casino de Madrid. El Salón Real (antiguo Salón de Baile)*, Casino de Madrid, Madrid, 2001
- „ „ “Mujeres pintadas; la imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)” dentro del catálogo de la exposición *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España (1890-1914)*, Madrid, 2003, Fundación Mapfre, 2003.
- „ „ *Las palabras del pasado. Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*, Instituto de Cultura, Fundación Mapre, 2008
- Litvak, Lily, “Exlibris modernistas españoles de principios de siglo”, en *Revista de ideas estéticas*, Madrid, XXXIV, nº136, 1976
- „ „ *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1990.

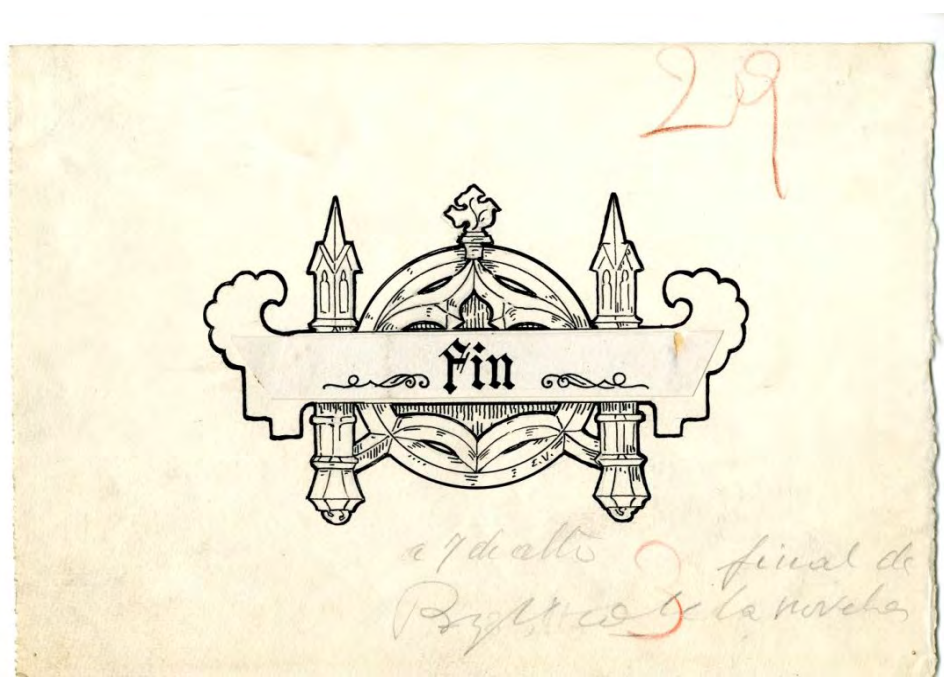
- „ „, “Hacer visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española del paisaje, 1891-1930” en *Magazine modernista. Revista digital para los curiosos del Modernismo*. 9 de mayo de 2011.
- Luca de Tena, Cayetano, “Pequeña historia del año 1891” en *Blanco y Negro*, nº3498, 1 de noviembre de 1969, conmemoración de los 3000 números.
- Luca de Tena, Guillermo, “El devenir artístico de un siglo”, en el catálogo de la exposición *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Fundación La Caixa, Prensa Española, 1993
- L.S (abreviatura), “Eulogio Varela y Sartorio”, en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo 11, Editorial Antiquaria, Madrid, 1993.
- Madrid Cómic*, 4 de julio de 1900
- Madsen, Stephan Tschudi, *Art Nouveau*, World University Library, 1967
- Mallarmé, Stéphane, *Écrits sur l'art*. G.F Flammarion, París, 1998
- Martín Neira, Jorge, “El cartel. Entre el arte y la publicidad” en *Álbum- Letras-Artes*, nº29, 1991
- Martínez Sierra, Gregorio, “La mujer moderna” en *Blanco y Negro*, nº1238, 5-2-1915
- „ „, “La mujer moderna II” en *Blanco y Negro*, nº1240, 21-2.1915.
- Marx, Karl y Engels, Friederich, *Manifiesto comunista*, prólogo de Pedro Ribas, Alianza Editorial, Madrid, 2003
- Mellado, Mario, *Valle-Inclán, crítico de arte. Un pensamiento estético del simbolismo español (1902-1919)*, UCM, 2003
- Morris, William, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*. Editorial Pepitas de Calabaza, Logroño, 2004
- Mota, Jordi y Infiesta, María, *Pintores wagnerianos*, Ediciones de Nuevo Arte, Thor, Barcelona, 1988
- „ „, “Los exlibris y la música” en *Wagneriana castellana*, nº29, año 1998
- Mota, Jordi, “Historia de la *Associació Wagneriana*”, en *Wagneriana Castellana*, nº40, año 2001.
- Miller, Henry, *El tiempo de los asesinos*, Alianza, 3ª edición, 2003
- Mitrani, Àlex, “La difusión del estilo Mucha” en el catálogo de la exposición *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, Modernidad, Utopía*, Fundación la Caixa y Mucha Foundation, 2008.

- Muro, Vicente, “Cómo se hace un número de *Blanco y Negro*” en *Blanco y Negro*, nº2000, 15 de septiembre de 1929
- Navarro y Ledesma, Félix, “Exposición de Bellas Artes de 1904” en *Blanco y Negro*, nº685, 18 de junio de 1904
- Nieva, Francisco, “La España Ilustrada” en *Blanco y Negro*, nº3801, 3 de mayo de 1992 con motivo de la exposición del Banco Bilbao Vizcaya.
- „ „ “Evocación del antiguo *Blanco y Negro*” en el catálogo de la exposición *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, 1993
- Nieto Alcaide, Víctor, Aznar Almazán, Sagrario, Soto Caba, María Victoria, *Vidrieras de Madrid. Del modernismo al Art Decó*. Consejería de educación y cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996
- Norte de Castilla*, 8 de enero de 1887
- Norte de Castilla*, 10 de noviembre de 1892
- Olmedo, Manuel, “Artistas andaluces en el recuerdo: Eulogio Varela Sartorio” en *ABC Sevilla*, nº24.131, 3 de febrero de 1981.
- Oriol, Héctor, “VI Exposición internacional de Arte de Barcelona” en *Pequeñas monografías de Arte. Arte, Pintura y Dibujo*, año III, noviembre de 1910, cuaderno 16
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Colección Austral, Madrid, 1987.
- Pantorba de, Bernardino, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Edición por Jesús Ramón García y Rama, J, Madrid, 1980.
- Pena, M^a del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Taurus, Madrid, 1998, Primera edición de 1982
- Pérez Rojas, Javier, *Art Decó en España*, Cátedra, Cuadernos de Arte, Madrid, 1990
- „ „ *La Eva moderna*, catálogo de la exposición de la Fundación Mapre, 1997
- „ „ *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*, catálogo de la exposición, Museo del siglo XIX, Valencia, 9 de junio al 30 de septiembre de 2003
- Picón, Octavio, “El arte en *Blanco y Negro*”, en *Blanco y Negro*, 4 de febrero de 1899
- Pla Vivas, Vicente, *La ilustración gráfica del siglo XIX: Funciones y Disfunciones*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, Valencia, 2010.
- Quintas Froufe, Eva, “Origen y proliferación de los concursos de carteles a principios del siglo XX; el concurso de la perfumería Gal (1916)”, en *Área Abierta*, nº21, noviembre de 2008, Universidad de Vigo.

- Ráfols, Joan Francesc, *Modernismo y modernistas*, Ediciones Destino, S.L, Barcelona, octubre de 1949.
- Ramírez de Lucas, Juan, “El Madrid modernista” en *Los Domingos de ABC*, Madrid, 29 de julio de 1979
- Ramos, Frendo, Eva M^a, “Iconos del mundo clásico en la publicidad de las revistas ilustradas españolas (1915-1935)”, en *Imafronte*, nº 21-22, 2010.
- Reyero, Carlos y Freixa, Mireia, *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Cátedra, Madrid, 1999
- Rico, F, “Art-Press. Eulogio Varela: importante exposición en Pueblo”, en *Pueblo*, 13 de noviembre de 1974, nº10.948, año XXXV
- Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Alianza Editorial, Madrid, 2001
- Rodríguez de León, Antonio, “Eulogio Varela, el poeta de la técnica pictórica” en *ABC*, 5 de febrero de 1956
- Rubio, Javier, “Toda la ilustración española en la exposición de *Blanco y Negro*” en *ABC Cultural*, nº27, 8 de mayo de 1992
- R.S (abreviatura), “Eulogio Varela Sartorio”, *Gazeta del Arte: Exposiciones y Subastas*, Sección crónica de galerías, Madrid, año II, nº34, 30 de diciembre de 1974
- Sáiz Luca de Tena, Jesús, “Introducción a la Colección Artística de Prensa Española, S.A: ilustradores e ilustraciones. Breve referencia a los dibujantes de tipos y ambientes madrileños” en *Universidad y Sociedad*, 8 de septiembre de 1984
- Sánchez del Arco, Manuel, “Cuarenta años de monos” en *Blanco y Negro*, nº2000, 15 de septiembre de 1939
- Sánchez Marín, Venancio, “Ilustradores de “Blanco y Negro””, en *Goya*, Nº53, 1963, P.331.
- Sánchez, Moltó, Manuel Vicente, “Eulogio Varela o el exlibrismo modernista en Madrid”, en *Revista Exlibris, Portaveu de l'associació catalana d'exlibristes*, nº19, año X, (julio-diciembre de 1998)
- Santos Torroella, Rafael, *Juan Gris. Dibujos Papitu*. Edición Táber, Barcelona, 1969
- Satué, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid, 1988
- Sawa, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*. Clásicos Alhambra, edición por Iris M. Zavala, Madrid, 1977
- Schutzler, Robert, *El Modernismo*, Alianza editorial, 1985

- Solana, Guillermo, “Eulogio Varela. J. Carlos Brasas Egido” en *ABC Cultural*, nº220, 19 de enero de 1996
- Suárez García, José Ignacio, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico. Vol. I*, tesis inédita, Universidad de Oviedo, dpto.. Historia del Arte y Musicología, 25 de octubre de 2002
- Tablate Miquis, Jesús, “Pintura simbolista en España”, en *Álbum Letras Artes*, nº51, primavera-verano, 1997
- Torres Miró, Enrique, “Varela Sartorio” en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa-Calpe, S.A, suplemento 1955-56, Madrid, 1960
- Tuñón de Lara, Manuel, *La España del siglo XIX (de las Cortes de Cádiz a la Primera República)*, Editorial Laia, Barcelona, 1976 (8ª edición)
- Trenc, Ballester, Eliseu, *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977.
- „ „, “Alexandre de Riquer, figura central del modernisme” en *Alexandre de Riquer, 1856-1920*, catálogo de la exposición de la Caixa, Gener-Març, Barcelona, 1985
- „ „, “El Modernismo en las Artes Gráficas en España, particularmente en Aragón”, en *Argensola; Revista de Ciencias Sociales de Estudios Aragoneses*, nº114, 2004.
- Ugarte Ortega, Angélica, *Ser simbolista (español)*, V Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte, 2013.
- Unamuno de, Miguel, *En torno a las artes (del teatro, el cine, las Bellas Artes, la política y las letras)*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1976
- Urrea, Jesús, “El patrimonio histórico-artístico de la Diputación de Valladolid”, dentro de *Diputación de Valladolid 1813-2013*, Diputación de Valladolid, 2013
- Valle-Inclán del, Ramón, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Colección Austral, Madrid, 2002, (6ª edición)
- Varela, Eulogio, *Temas de composición decorativa*, Espasa-Calpe, S.A, Madrid, 1934
- „ „, *La letra y su teoría constructiva*, Espasa-Calpe, S.A, Madrid, 1963
- Vázquez Dodero, José Luís, “Tradición y originalidad en la creación de *Blanco y Negro*”, en *Blanco y Negro*, nº2.546, 18 de noviembre de 1961.
- Vázquez Díaz, Daniel, *Mis artículos en ABC*, Ibérico europea de ediciones S.A, Bilbao, 1974
- Vela, Concepción, “Aproximación a la historia de los carteles de Carnaval de El Círculo de Bellas Artes de Madrid” en *Carnavales, colección de carteles de El Círculo de Bellas Artes de Madrid*, 1985

- Vercellone, Federico, *Estética del siglo XIX*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2004
- Versteeg, Margot, *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista Madrid Cómico*. La cuestión palpitante los siglos XVIII y XIX en España, vol.16, Iberoamericana, Ververt, 2011.
- *Voz del Sur*, 27 de febrero de 1980
- W & B, “Máquinas y procedimientos” en *Blanco y Negro*, nº680, 14 de mayo de 1904.
- Wagner, Richard, *La obra de arte del futuro*. Colección estética-crítica, traducción y notas por Joan B. Llinares y Francisco López, Valencia, mayo 2007
- Yeves, J. Antonio, “Exlibris de la biblioteca Lázaro”, en *Goya*, nº244, enero-febrero de 1995
- Zueras, Francisco, Catálogo de la exposición *Adolfo Lozano Sidro (1872-1935)*, Excma. Diputación provincial de Córdoba, agosto de 1985



XII ANEXO DE IMÁGENES.

VINCULACIÓN CON EL REALISMO ANECDÓTICO, COSTUMBRISTA Y PICTÓRICO.







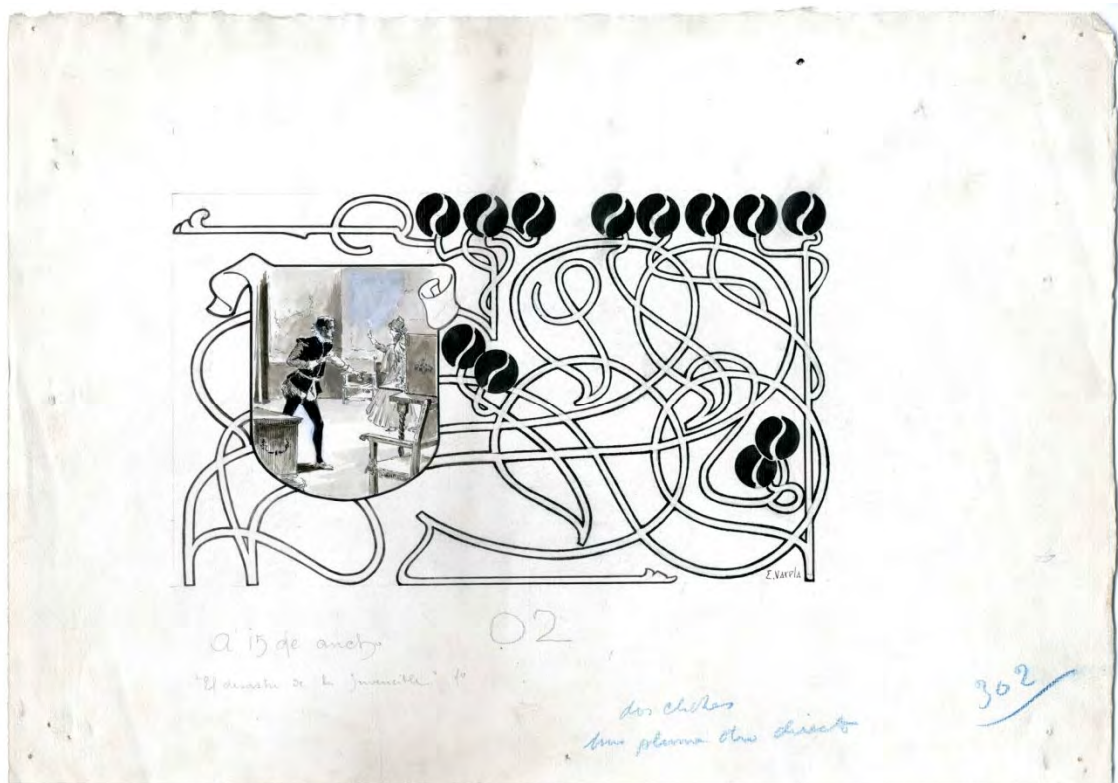














10



11











16





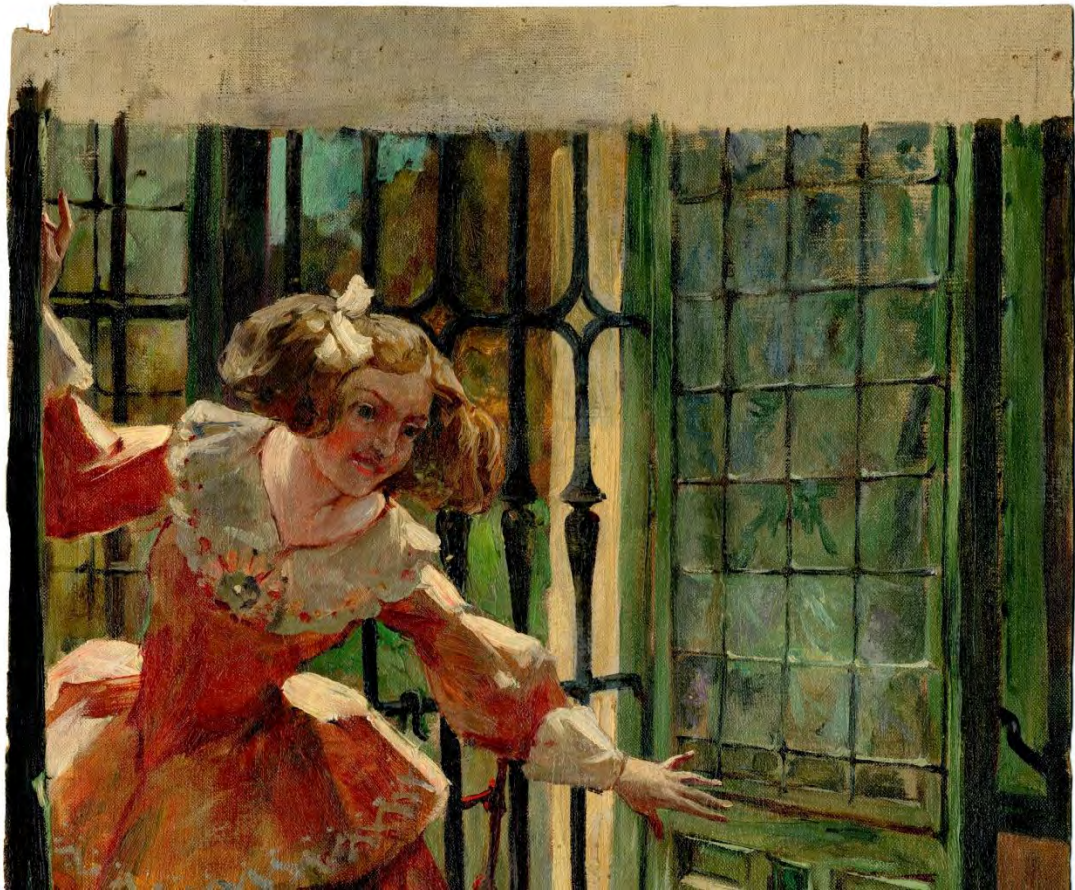




20







23



24

673

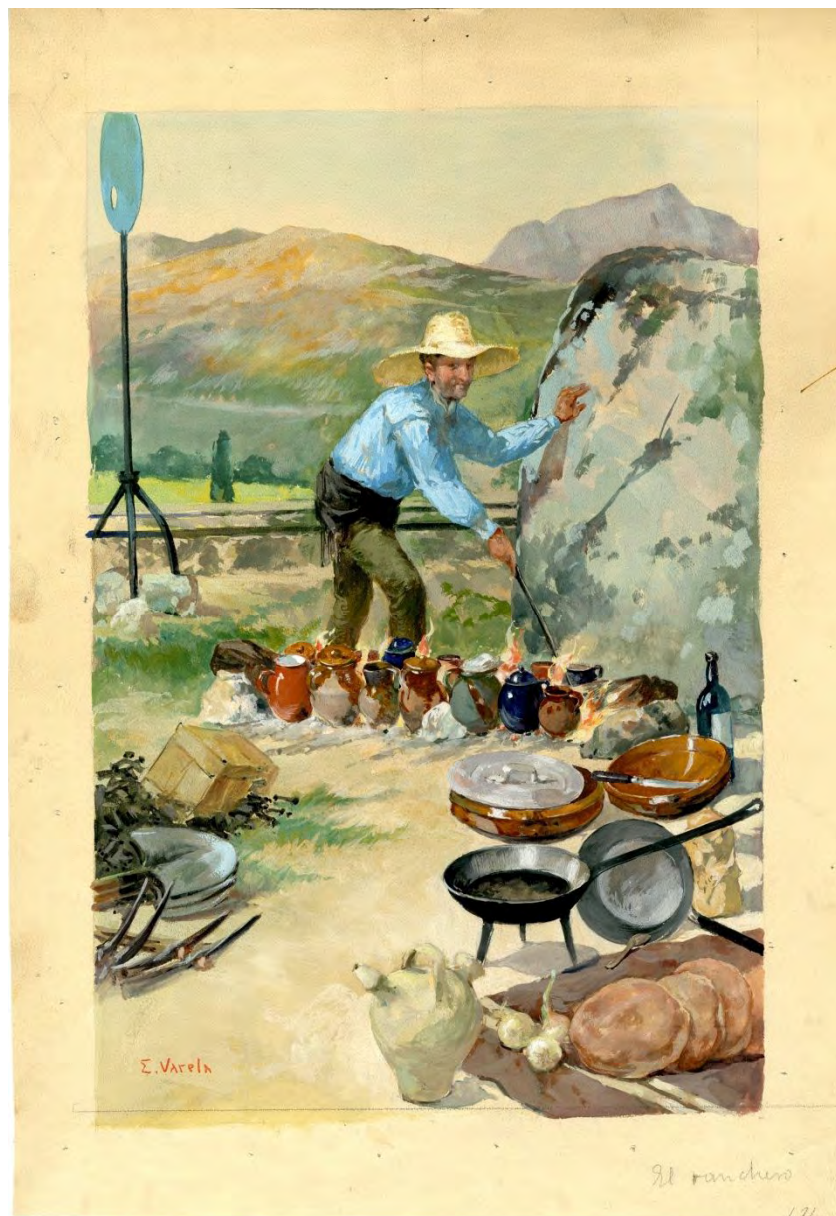


12

Al mercado de Puente deume

356. 225. 155











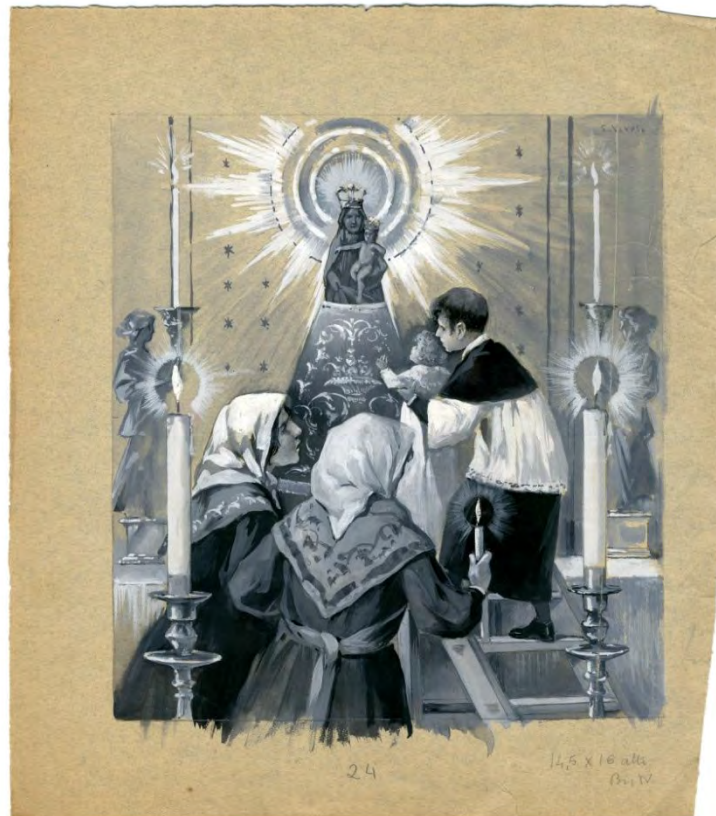


Ave Maria Purissima!





17



LA MUJER: ICONO DE MODERNIDAD, VINCULACIÓN CON LA ESTILIZACIÓN DEL *ART NOUVEAU* Y CON EL SIMBOLISMO PRERRRAFAELITA.









2 1/2 inches - model 8 1/2 f 75





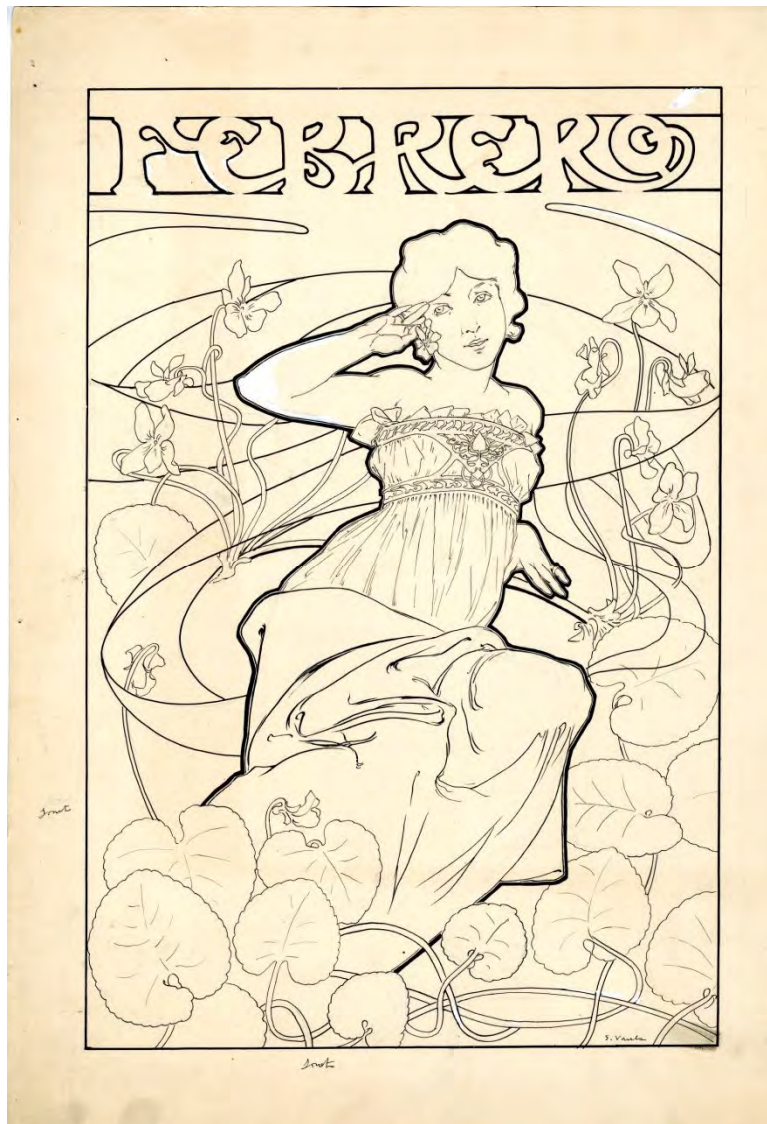
6 bis





7 bis

























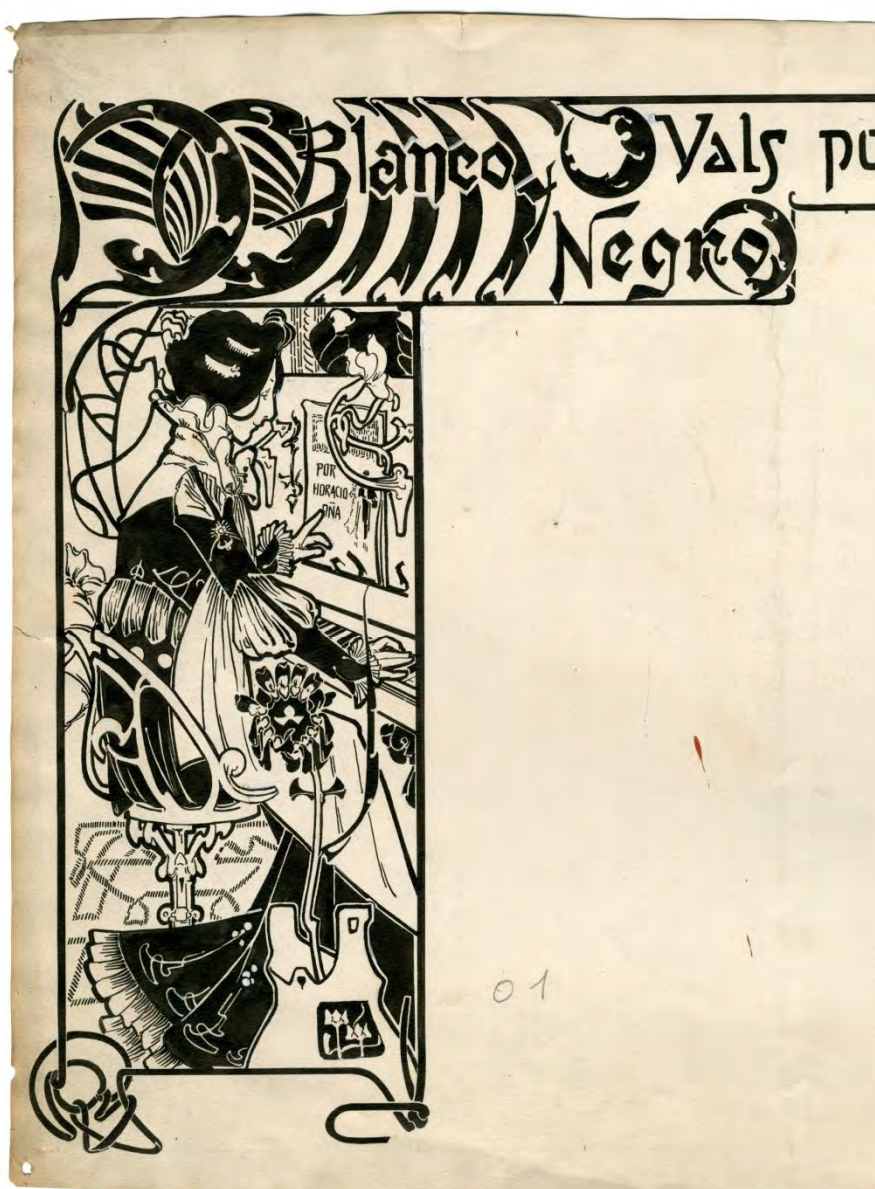












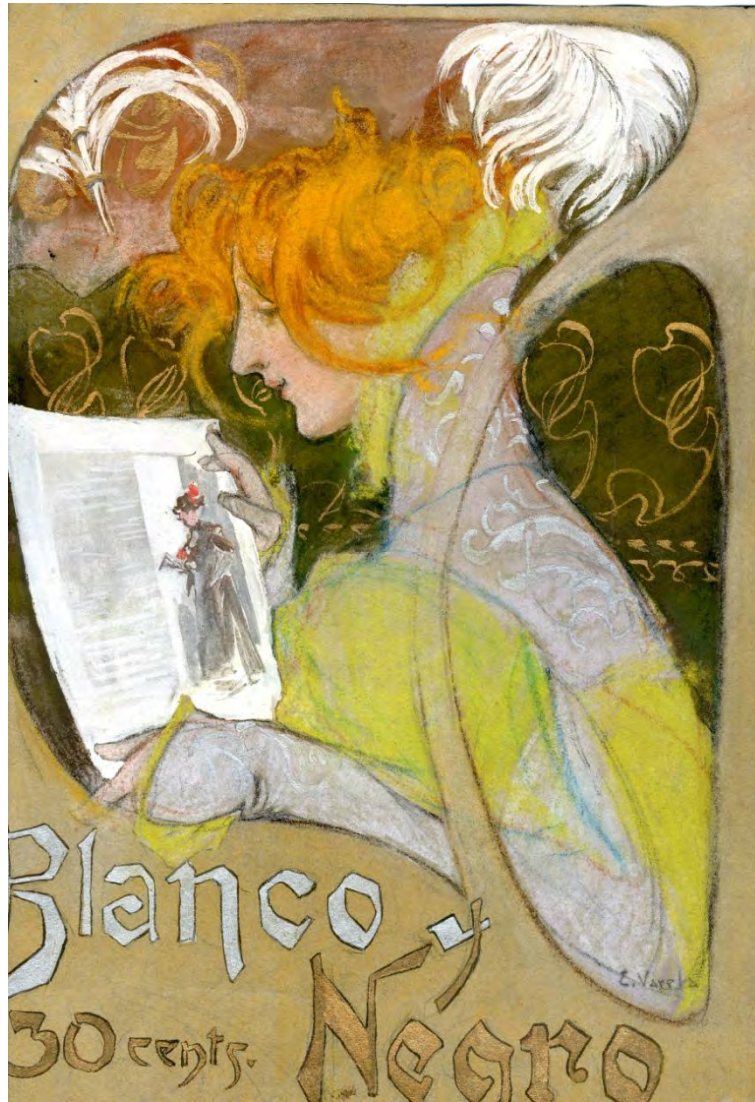












30





32 bis



32





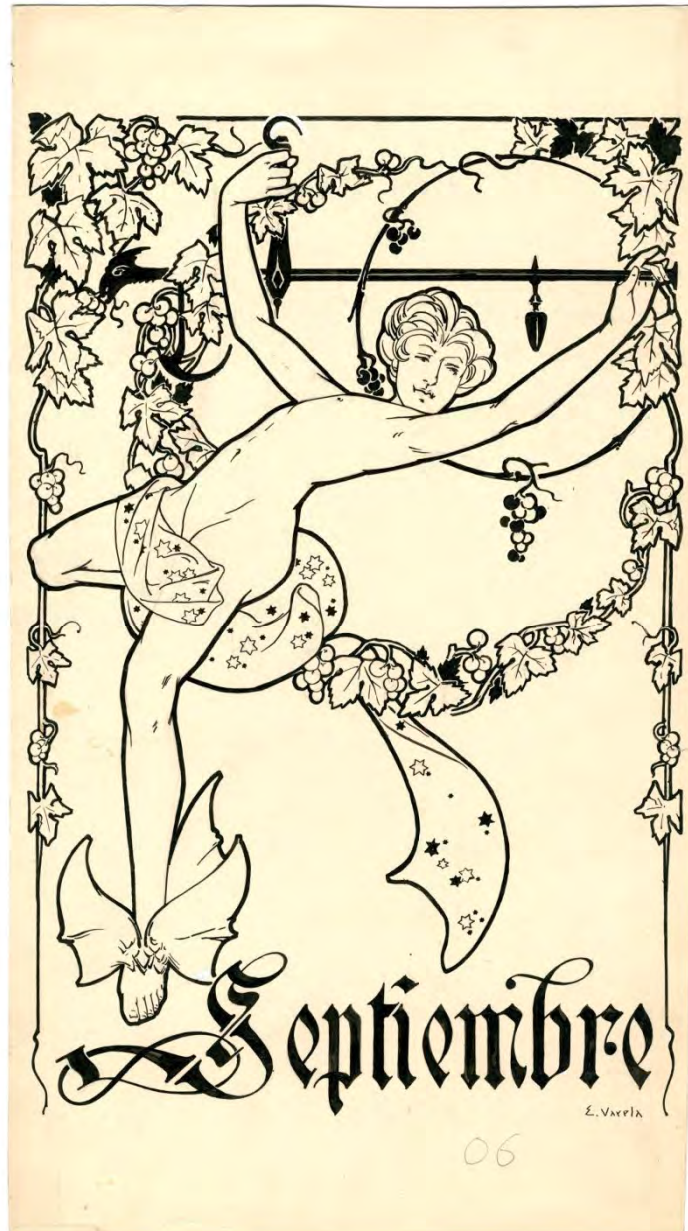




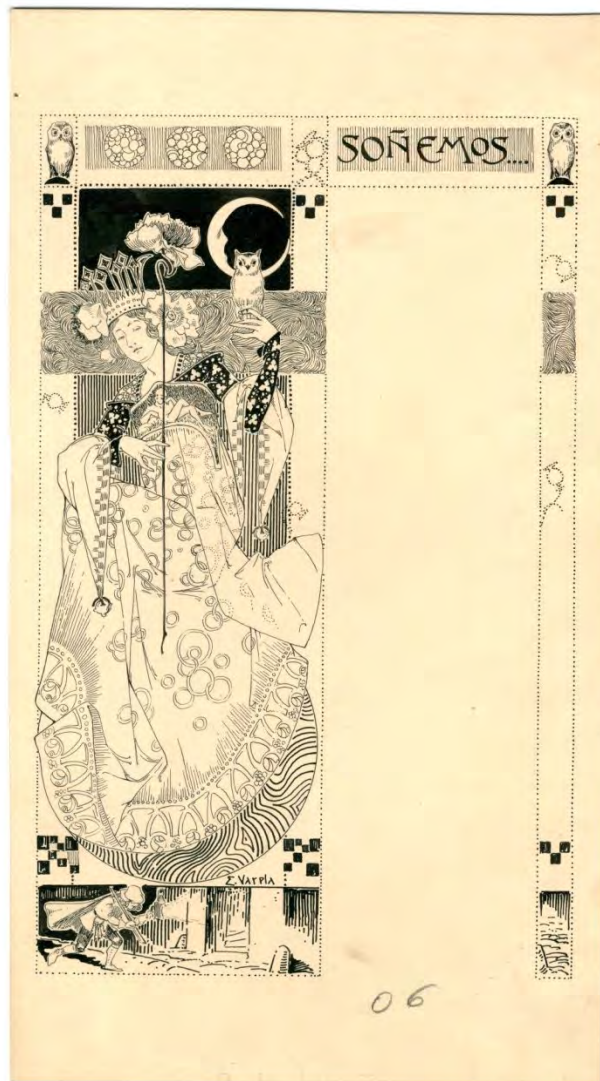


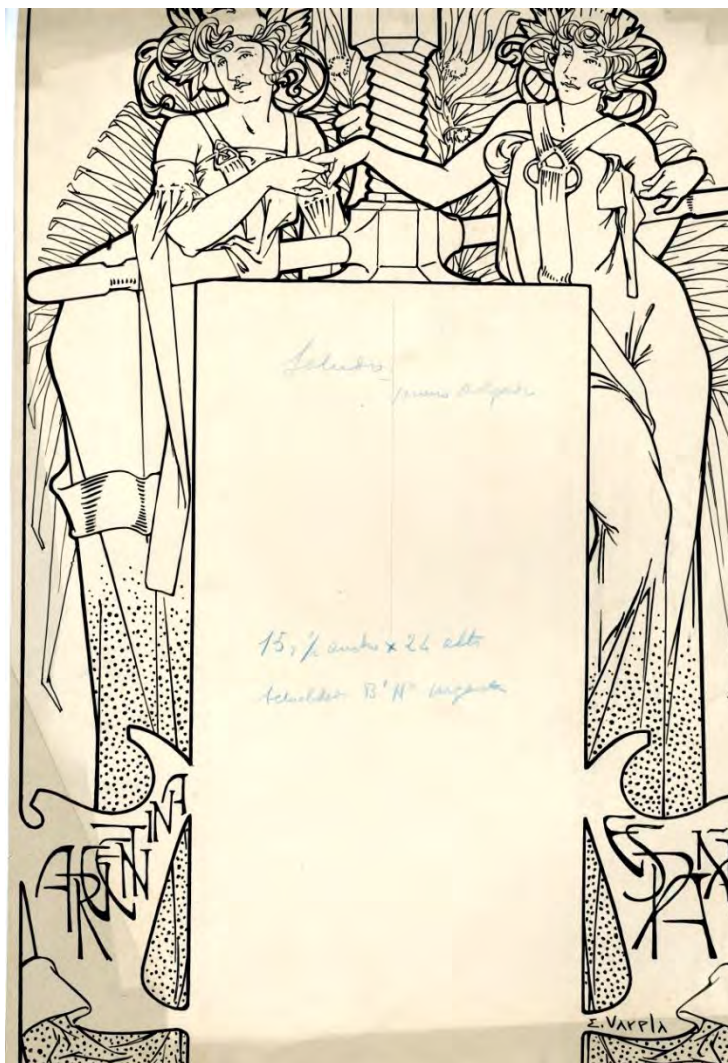














44



45

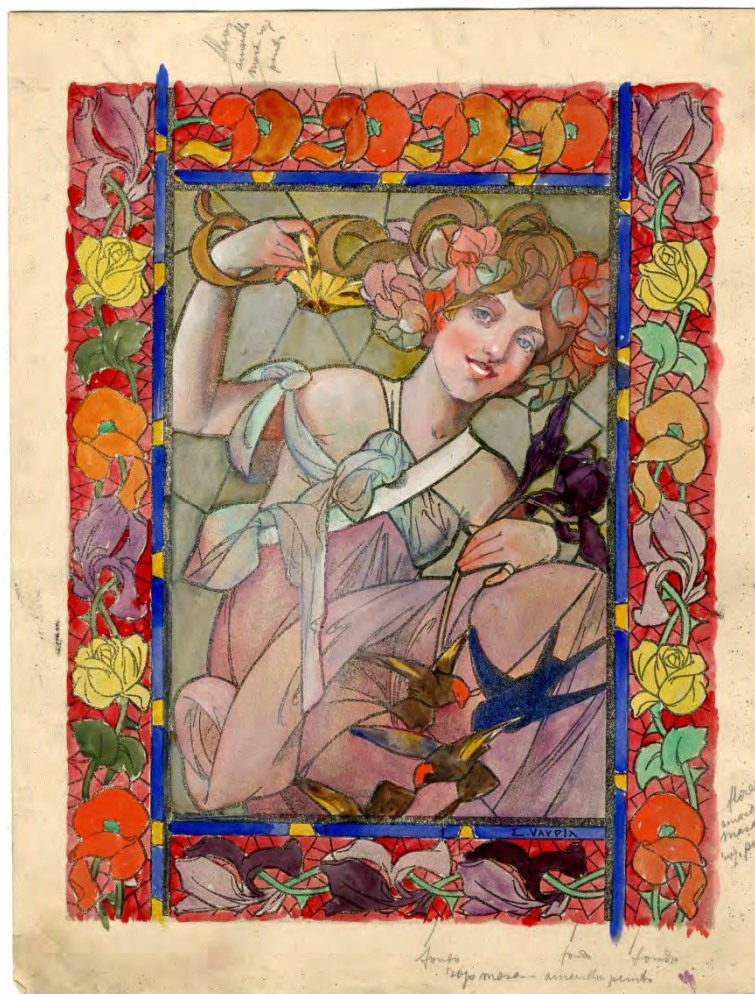








49 bis



49 prueba de color





Ellen Key - de la u. de la u. de la u. de la u.
 la u. de la u. de la u. de la u. de la u.
 de la u. de la u. de la u. de la u. de la u.
 de la u. de la u. de la u. de la u. de la u.





52



53

738





















63



64

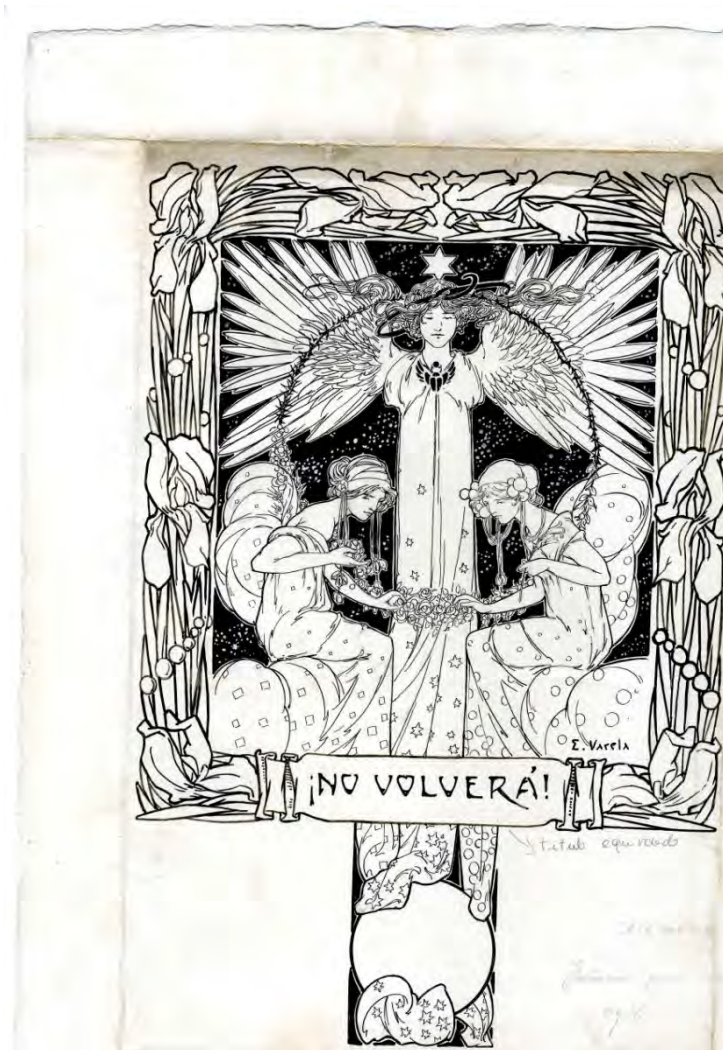




14







Blanco y Negro

Numero
=1279
30CENTS











74

758



75



76

760







79

763



80



81

764

**LA NATURALEZA.LIGAZÓN SIMBÓLICA CON LA MUJER, ESCENARIO
SENSUAL, ESTILIZACIÓN ORGANISCISTA E INFLUJO DEL *JAPONISMO*
FLORAL.**



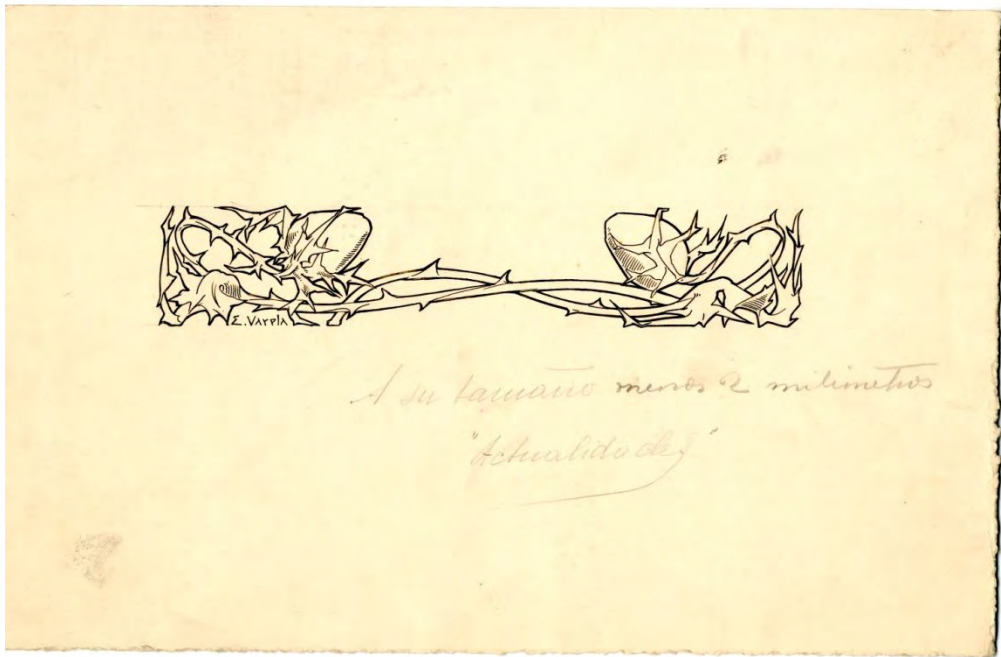






a 9 alt
 dos clichés para
 cada desenho, um invertido

mw



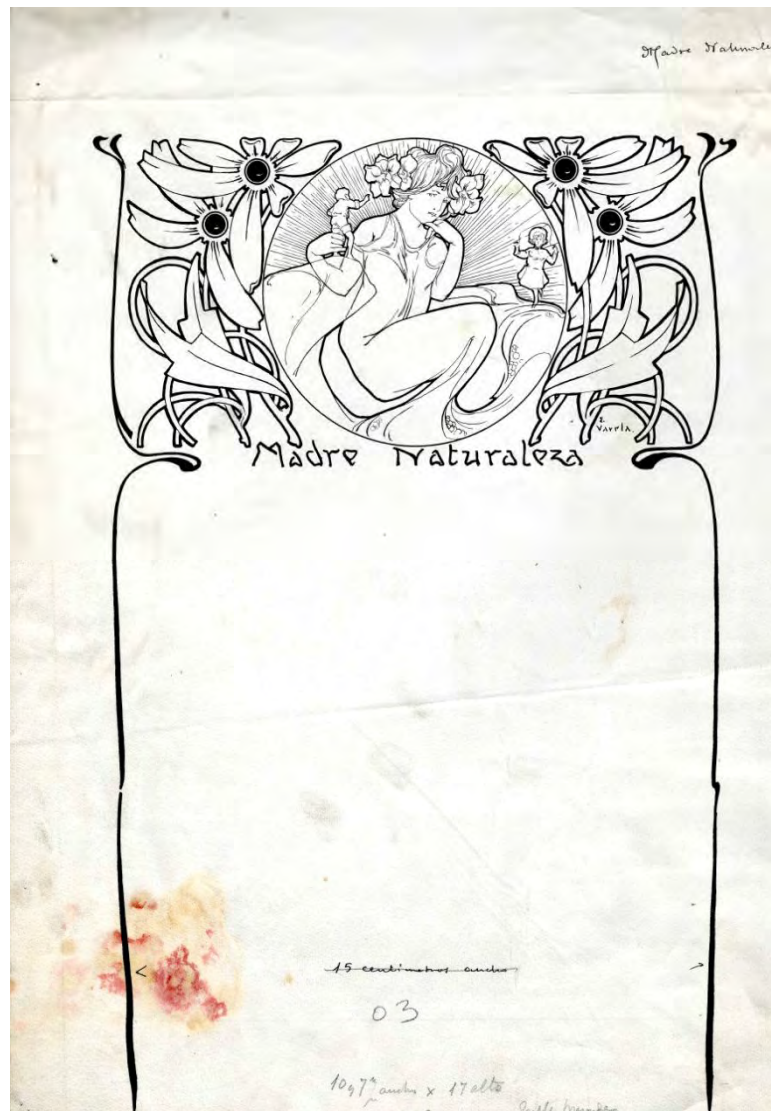


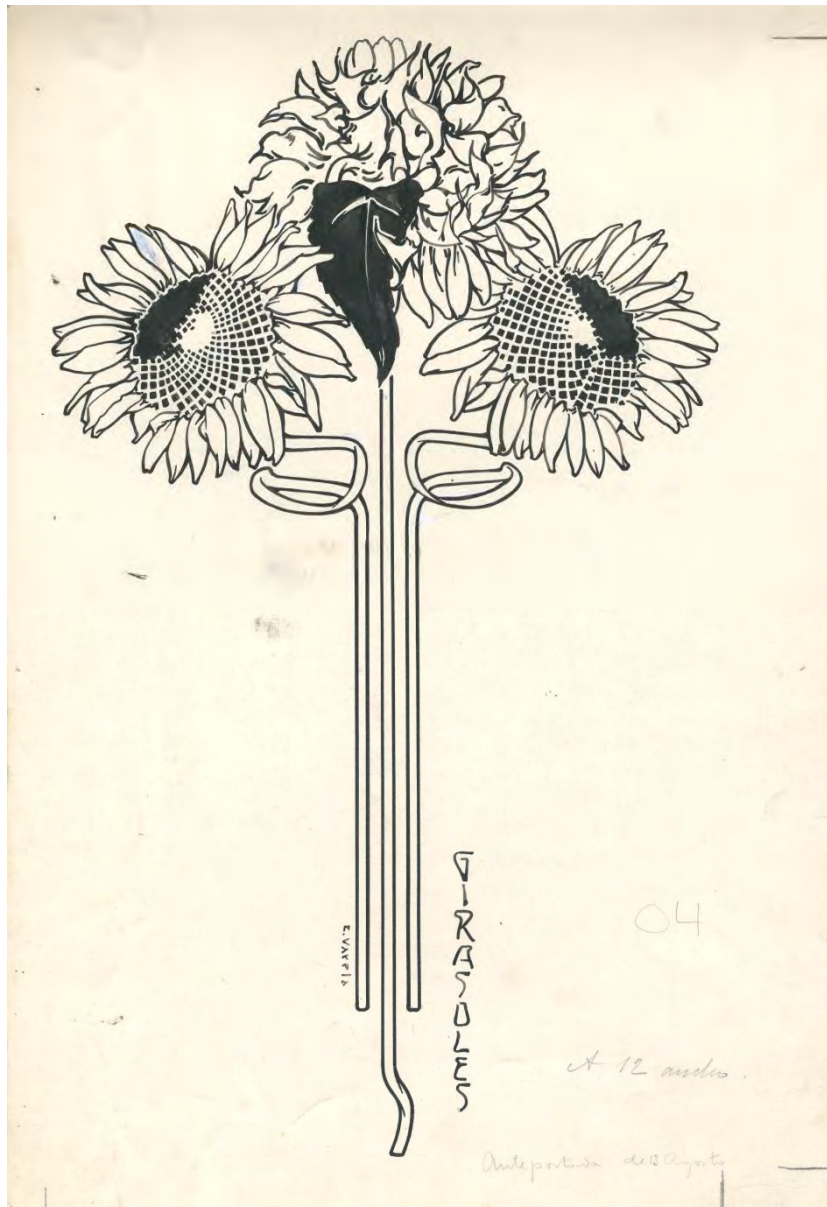


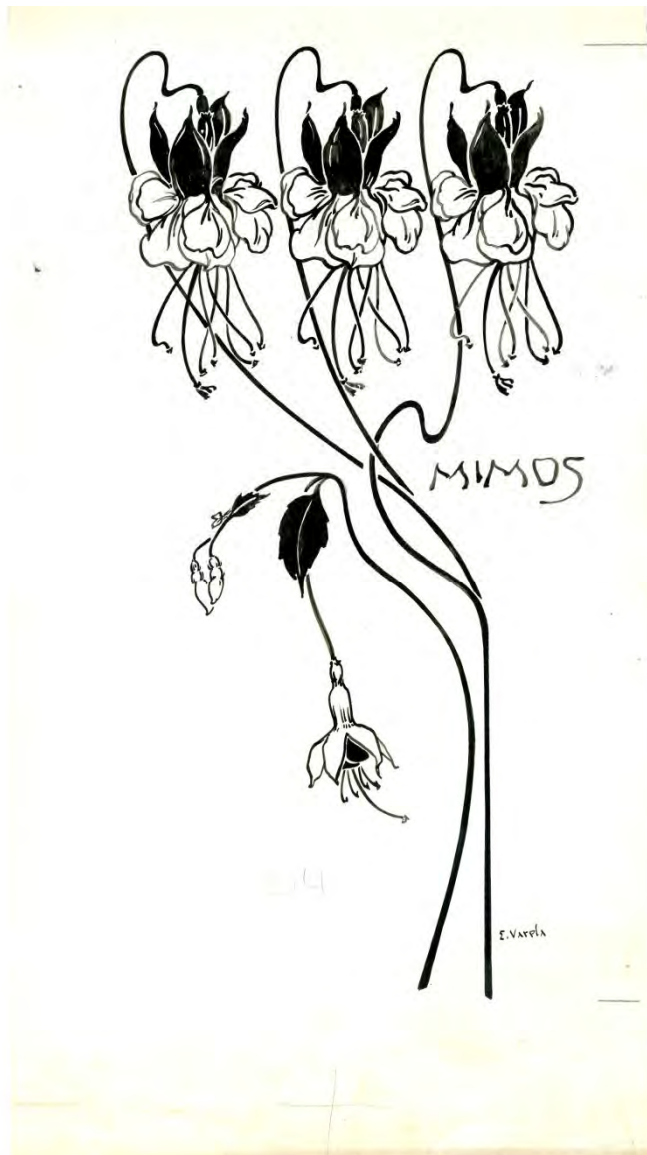




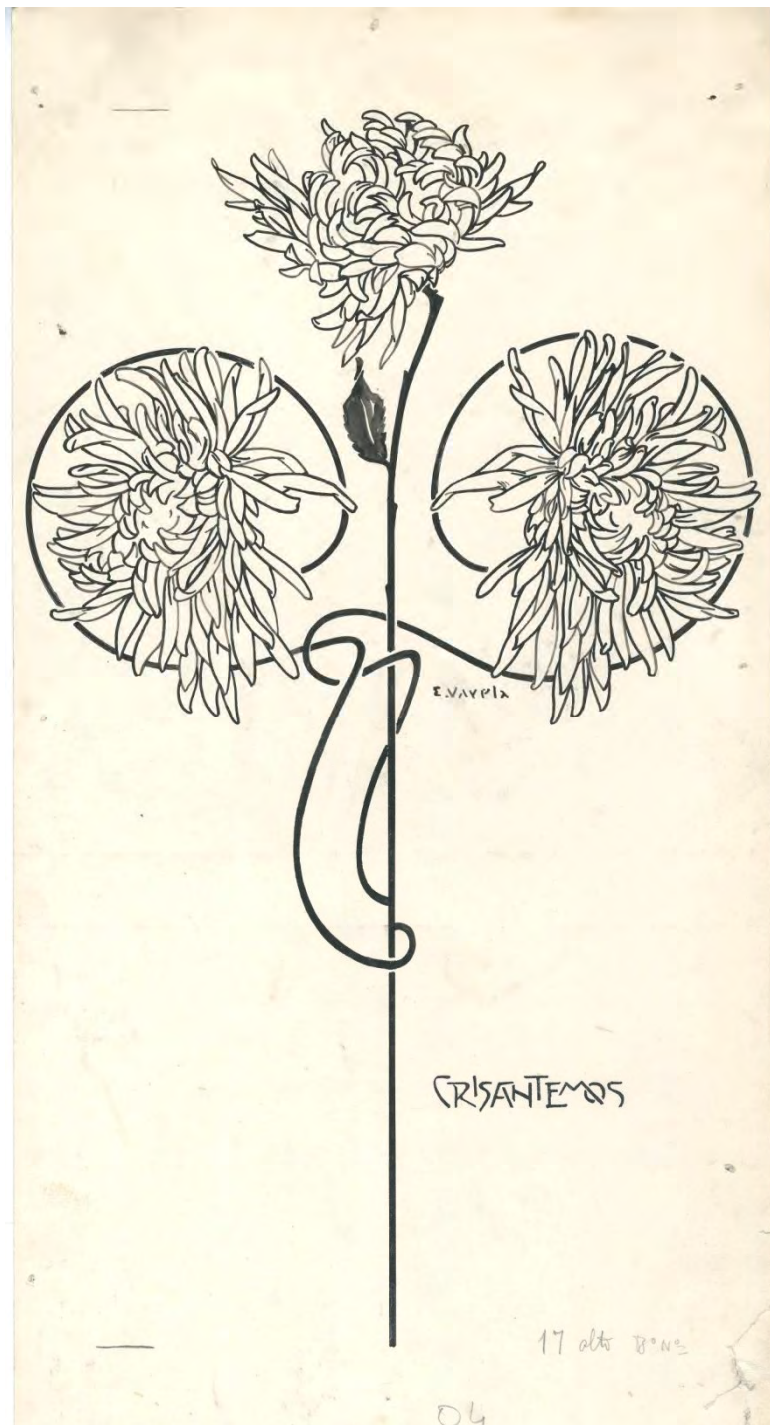




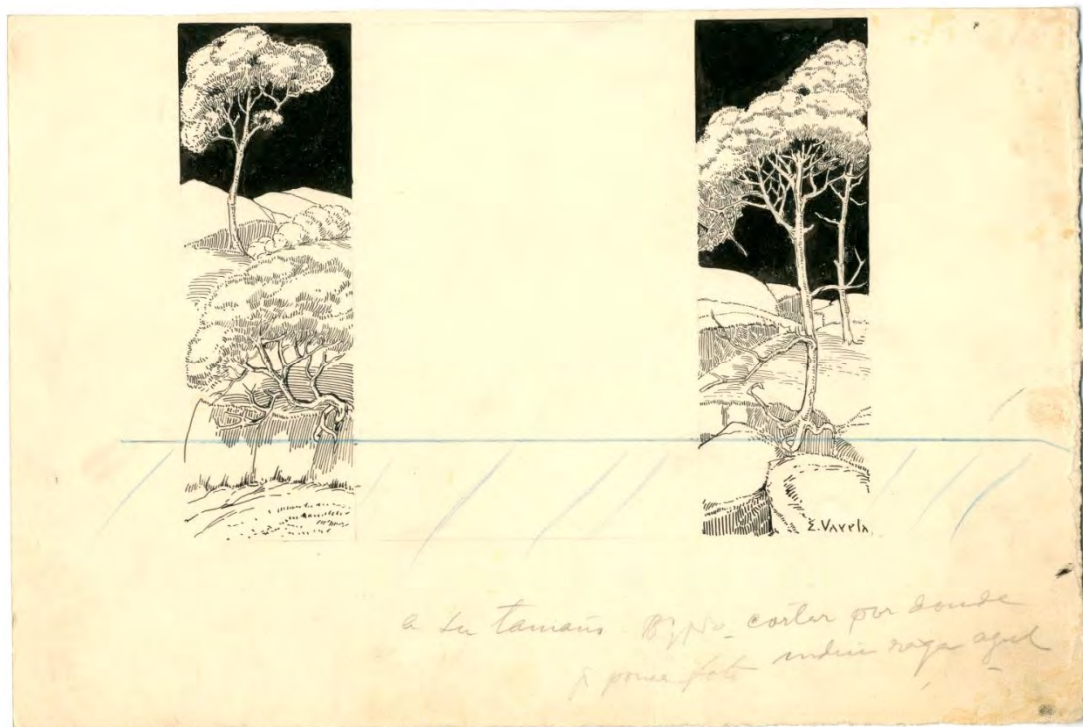


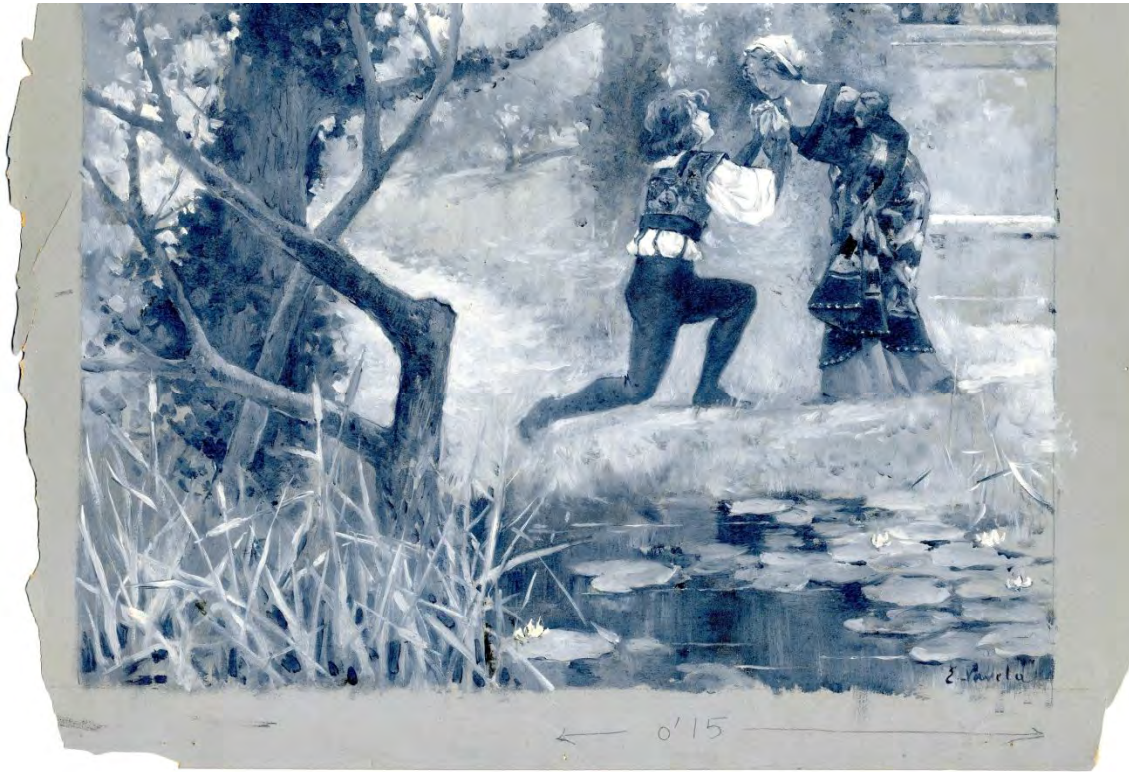


13





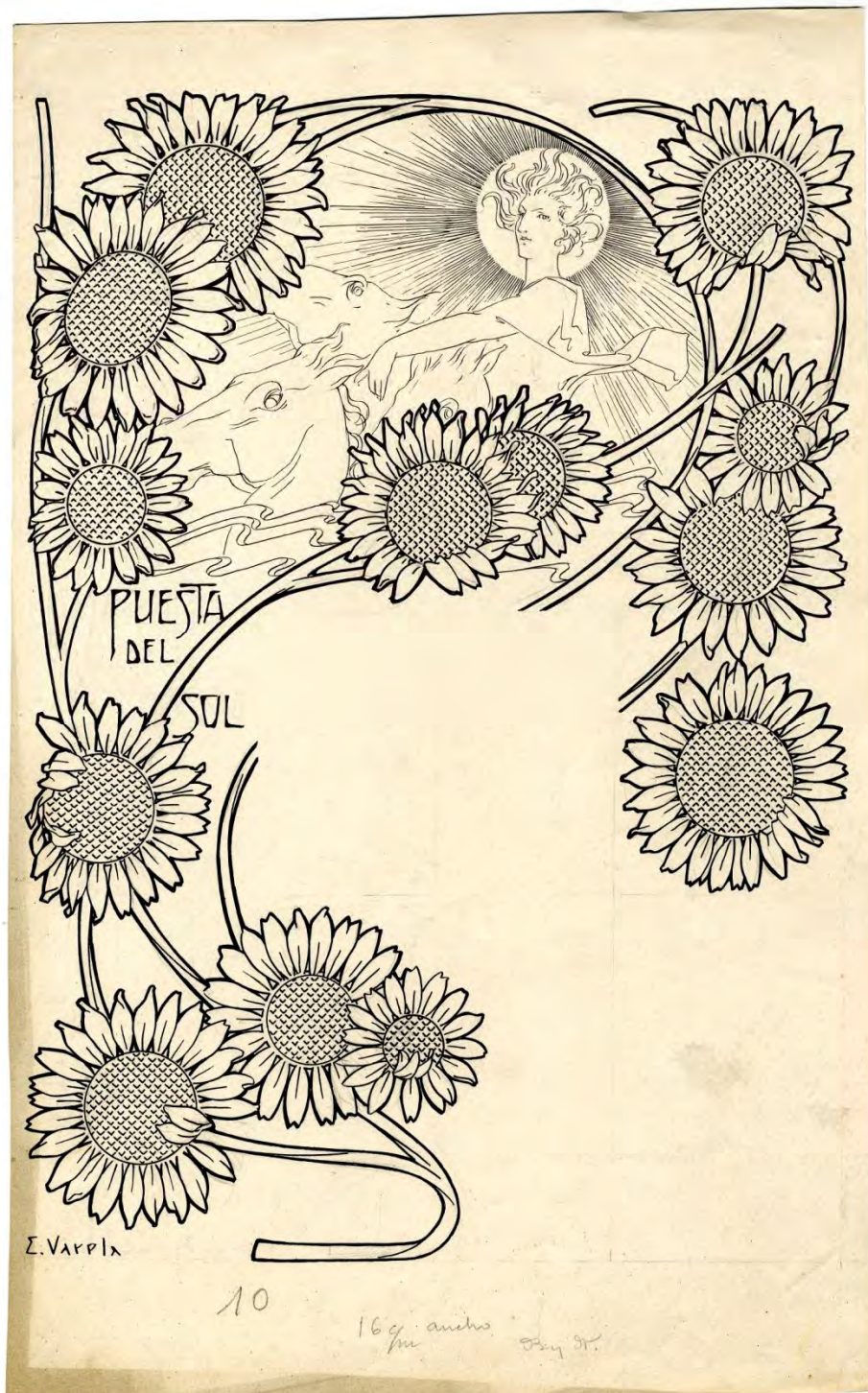




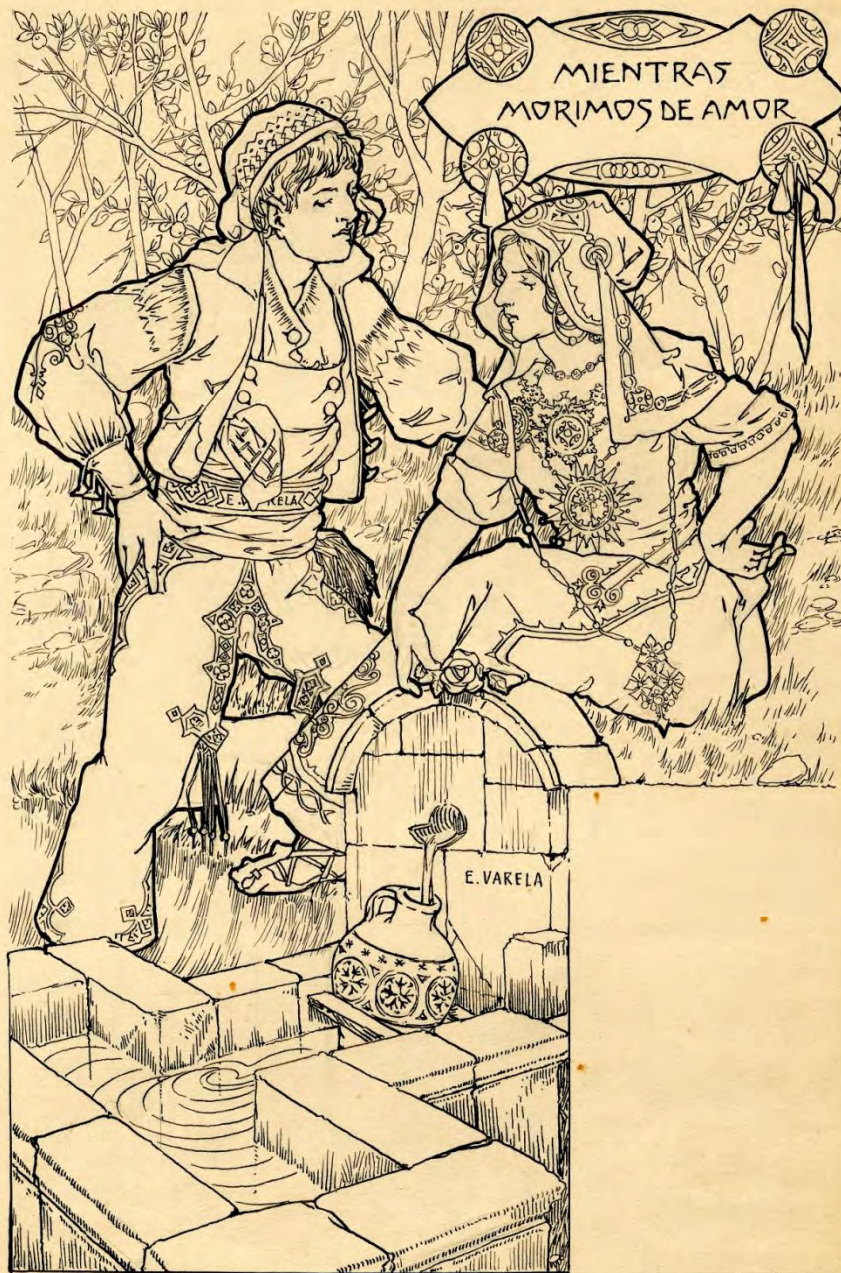
17











16 cent ancho

12

VA NACIENDO COMO EL DIA.....



12

7 16 andas Bay IV. Jable



116 centos ancho
Doyot

13

E. VARELA





Diptico Galante.
Vfrenda



Cáliz de Amor

16 centims 13



BLANCO Y NEGRO

Nº 2356

P. so de HUECO PRINTING

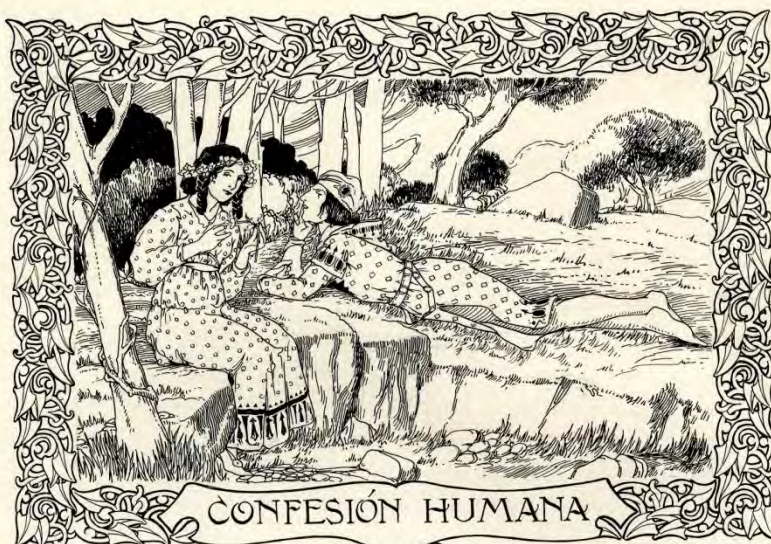
Pag. 1

Medidas A 5,2 DE ANCHO

A LINEA

16 centímetros





*Ilustración de la poesía
"Confesión Humana"*

*A 16 cap. ancho
By 76*

14

V. Varela



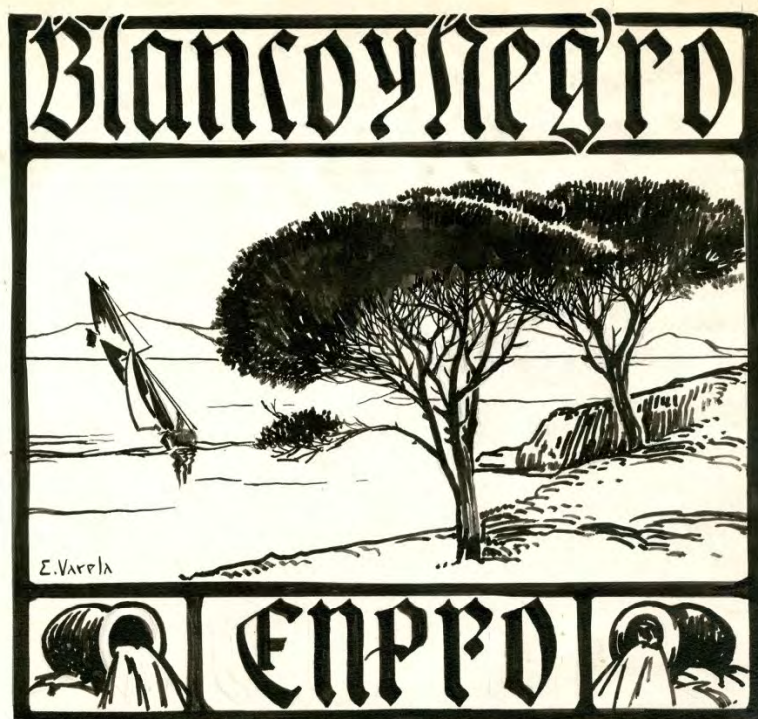




16



A 16 centímetros ancho
D. y D.



16



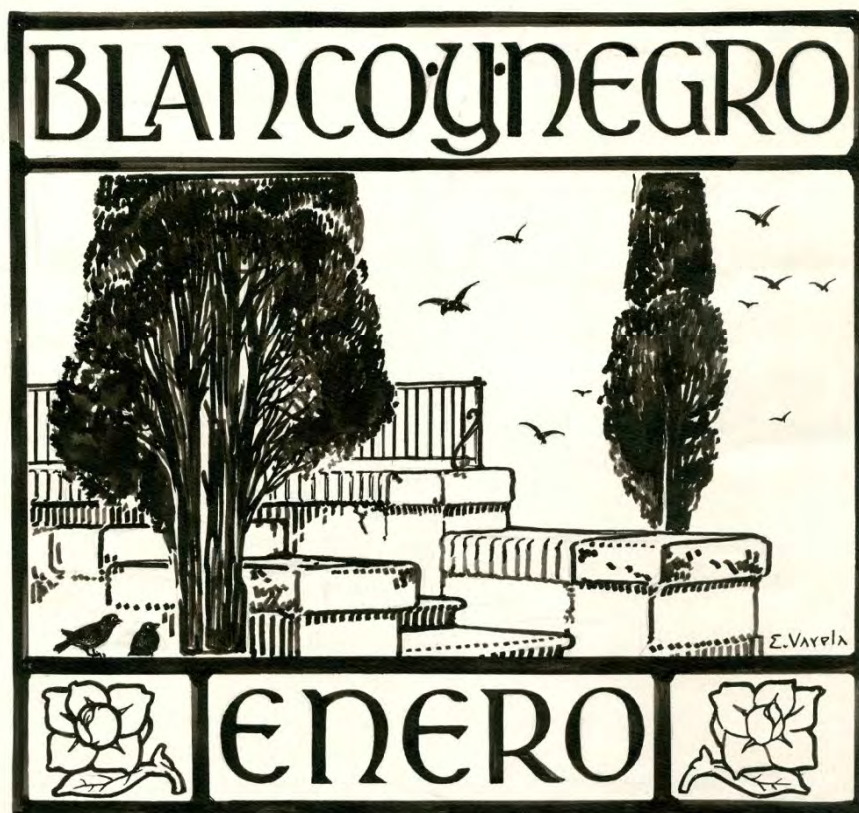
A 16 céntimos a la
 Portada del Domingo
 9 enero 1916
 D. H.



16



A 16 centímetros ancho
Pag. 11.
Domingo 16 enero 1916



16



*A 16 centímetros ancho
 por 27.
 Botado del m.º 1288
 Domingo 23 - enero 1916*



16



A 16 centímetros de
No. 1289 Domingo 20

opd - L. Varela
nº 1 primer rango



16



Domingo 12 febrero 1916

no 1291

416 céntimos anexo



16



A 16 centim ancho

Long 20 febrero 1916

Nº 1292



16

30
centimos
número
1293

Domingo 27 febrero
no 1293



16

a 16 centímetros

6 marzo 19

nº 1294





16



Domingo 12 marzo 1
a 16 centímetros ancho
Anies = n° 1295.



16



a 16 centímetros and
19 marzo 1916
número 1296



16



A 16 centímetros ancho
Domingo 2. abril 1916
número 1298



16



22 Abril 1914
27 Mayo 1914
15 Mayo 1914



16



By Dr.
a 16 centímetros ancho
4 mayo 1916
número 1303



16

30
céntimos
número
1304

Blanco y Negro
Bouingo 14 mayo 1916
Número 1304



16

30
céntimos
número
1309



16



A 16 centímetros anch

Domingo 9 julio 1916
número - 1312



16





16



A 16 centímetros ancho
12 de noviembre 1916
n.º 1330



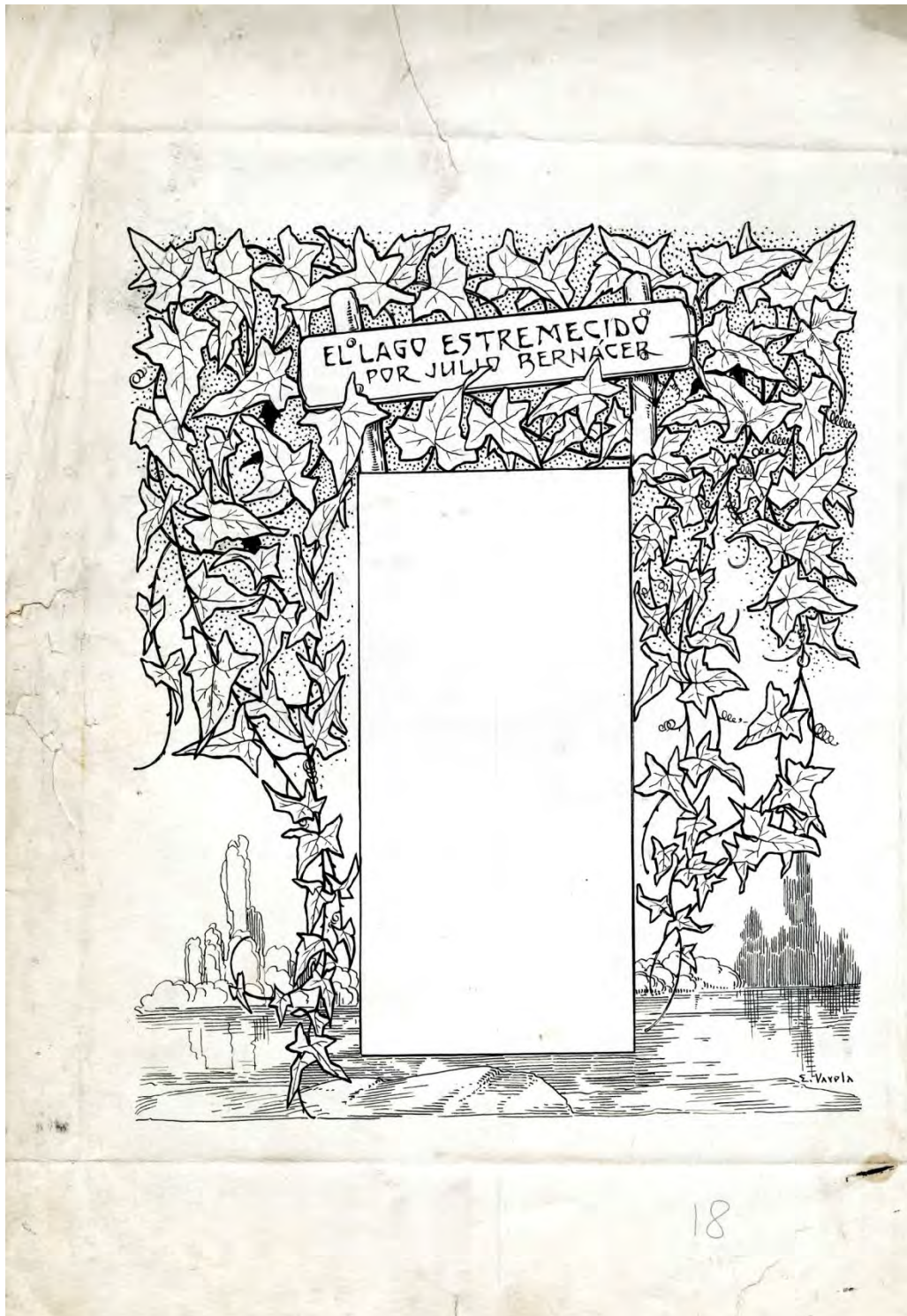
16



a 16 centímetros ancho
Domingo 17 de diciembre 1916
12° 1335



17





20









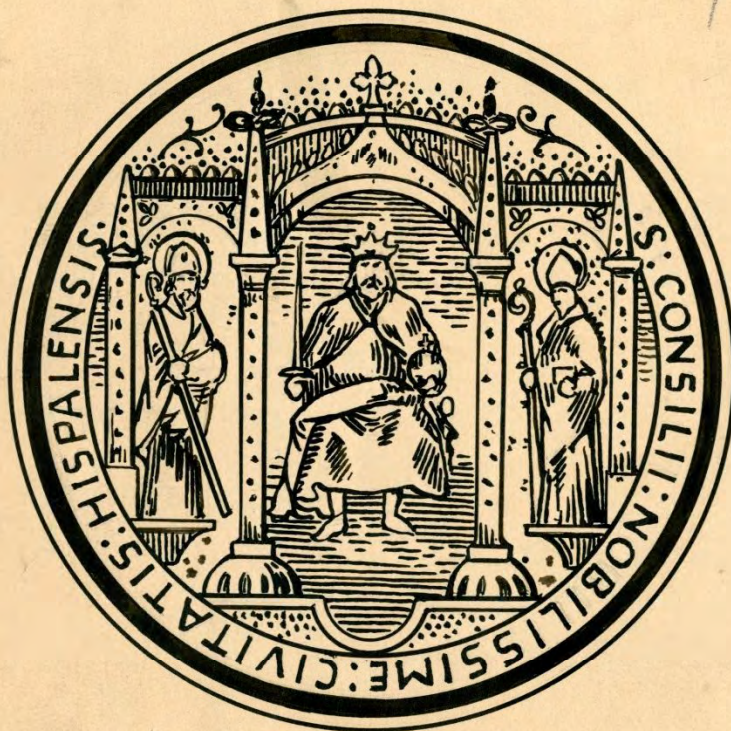


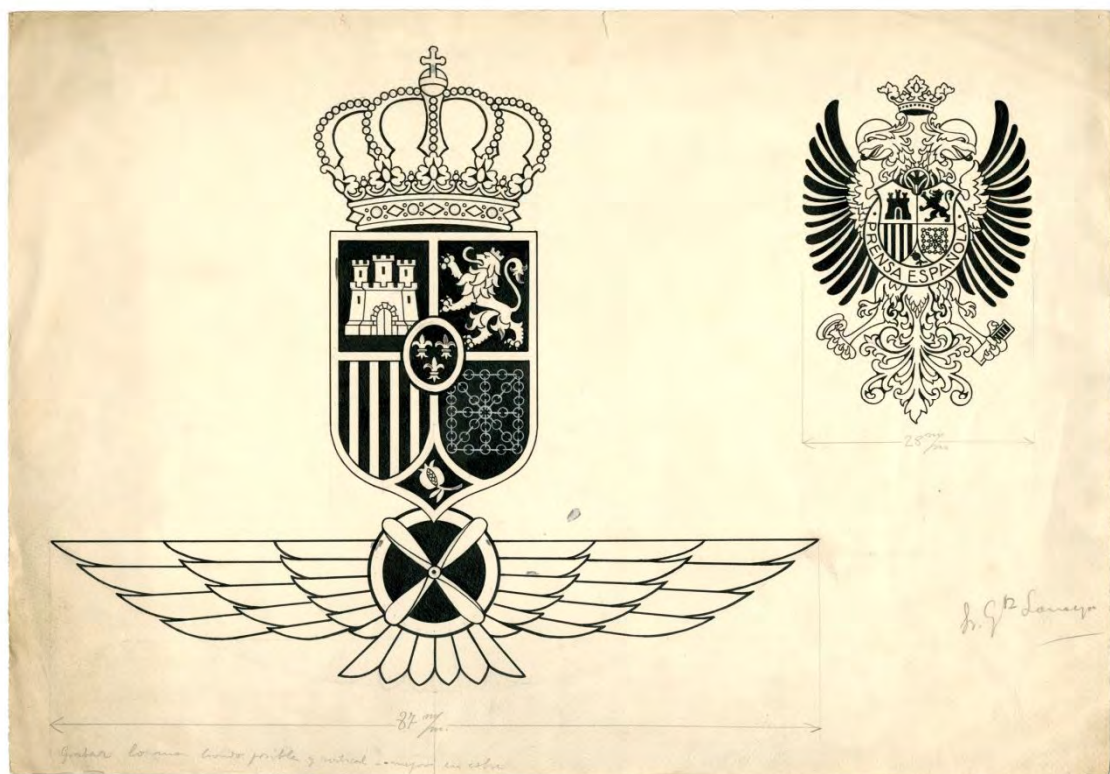
60

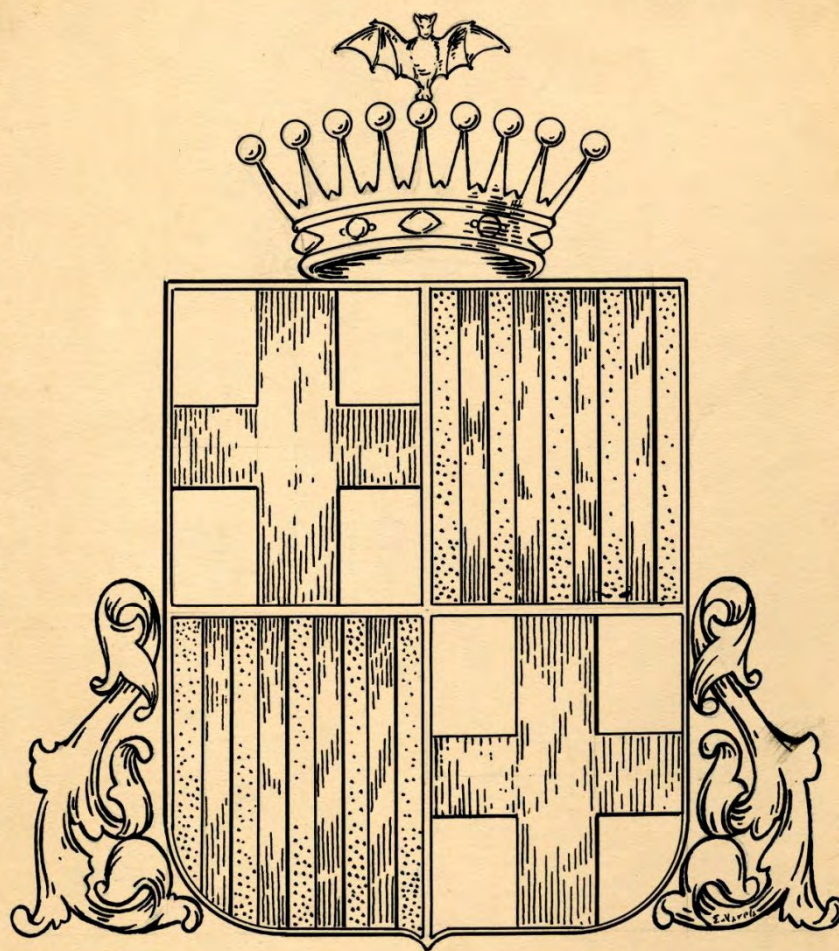
825

NEOHISTORICISMOS MEDIEVAL, CLÁSICO, HERÁLDICO Y RELACIÓN
CON LA EXALTACIÓN CASTELLANA LITERARIA.

*Reduccion
columna AX 7*



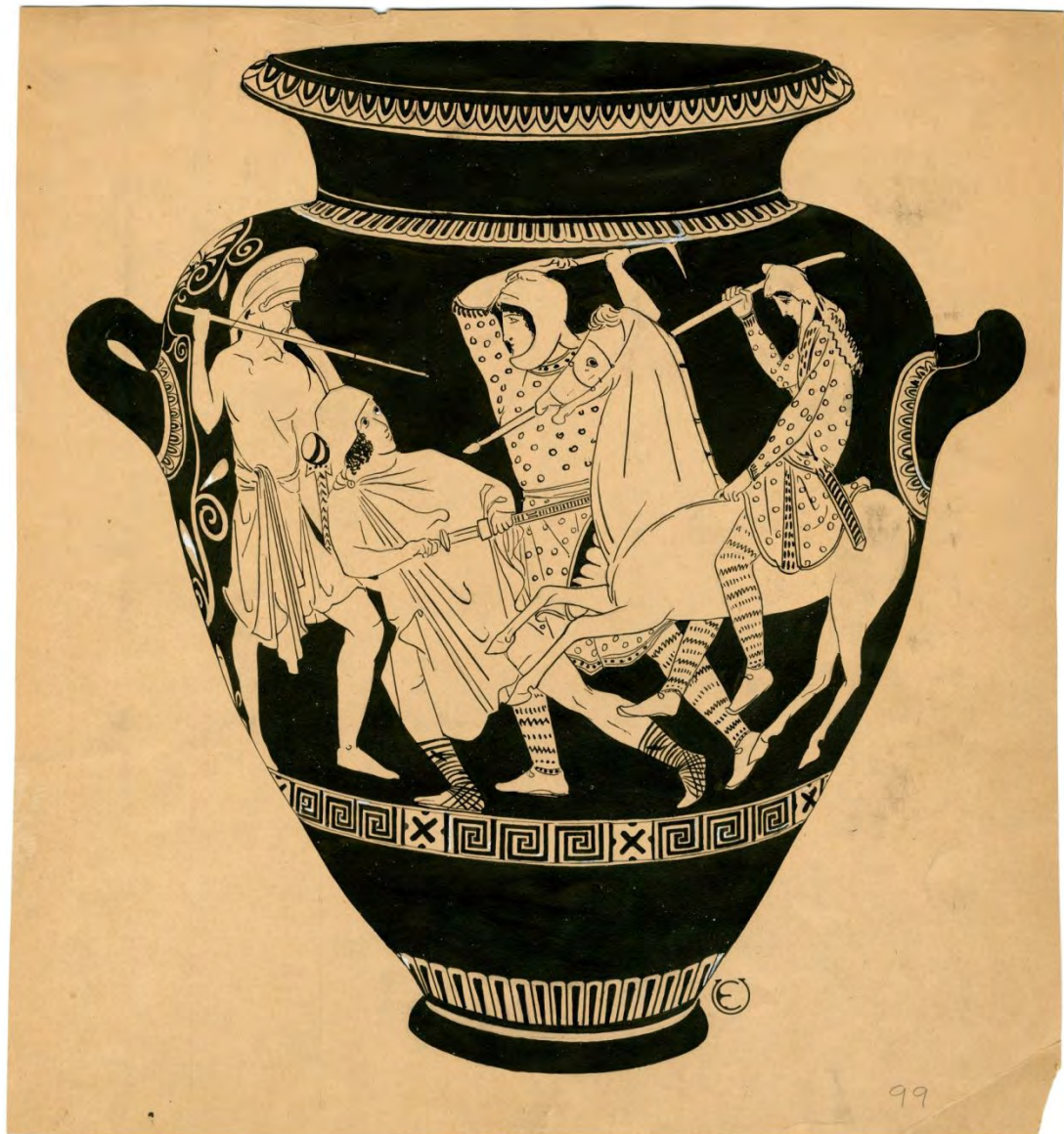




(10)

I potene
ninguna inscripção
na legenda este

Restaurat





99

18 andro



01





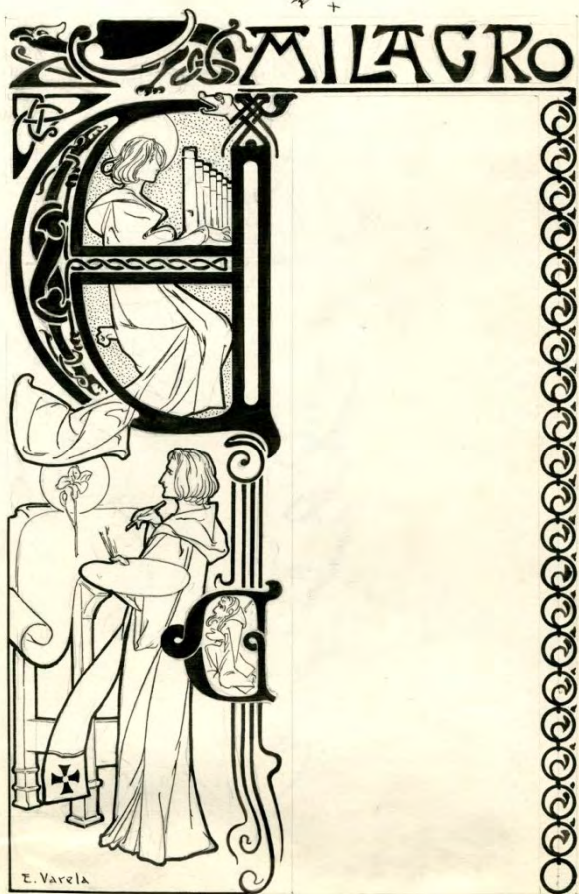


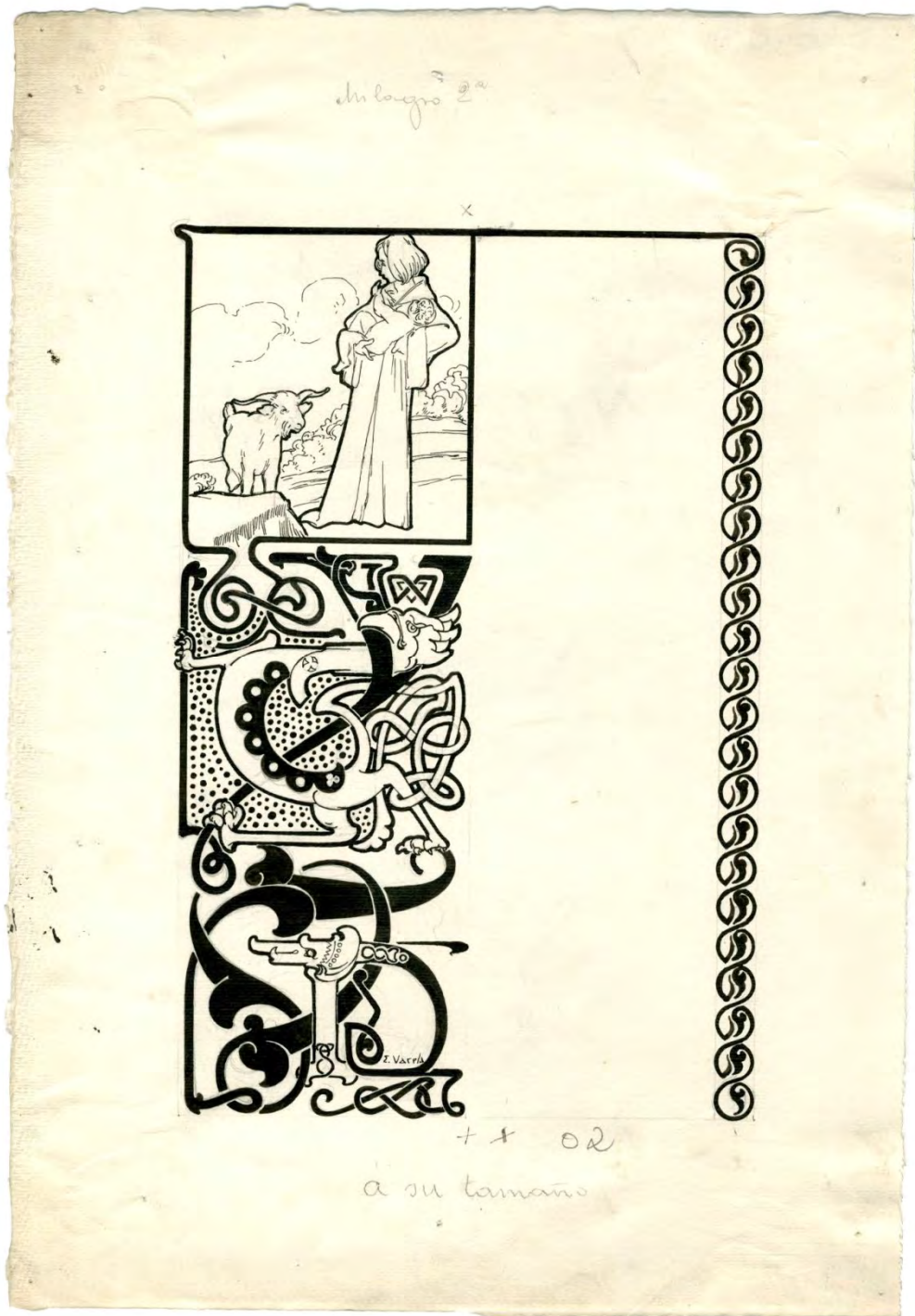
15 años



02















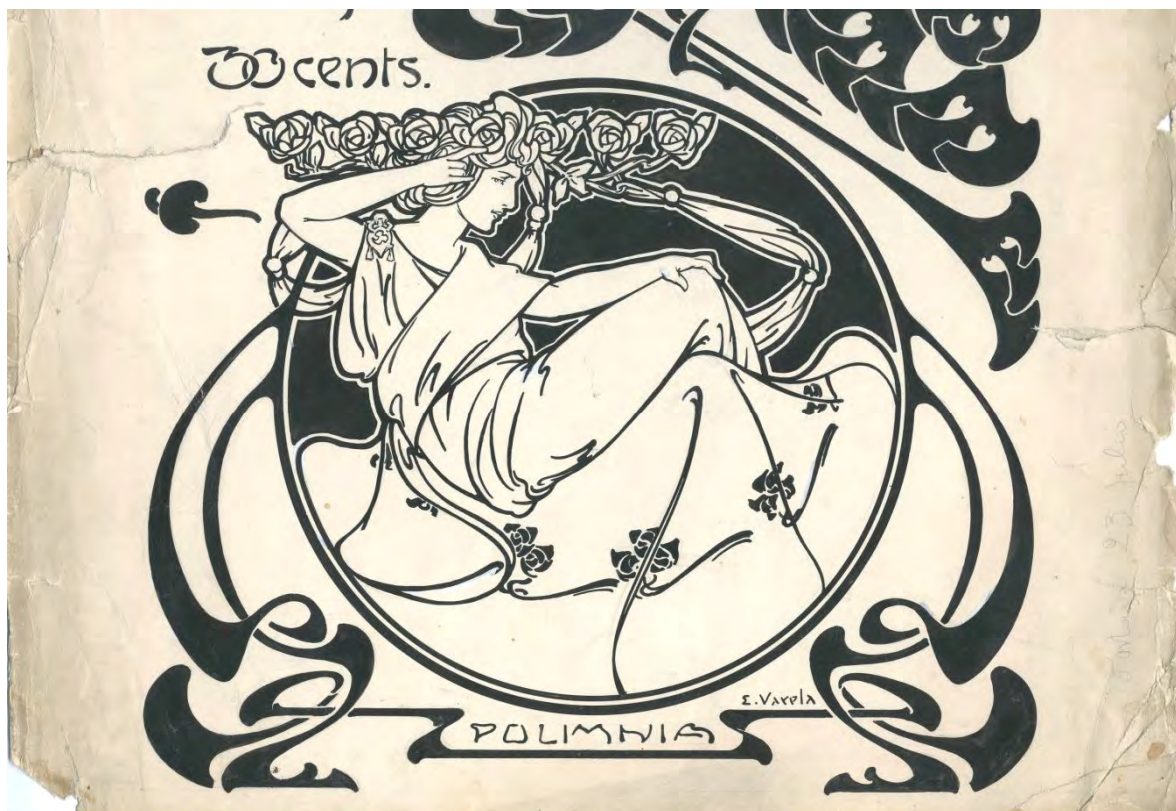
17



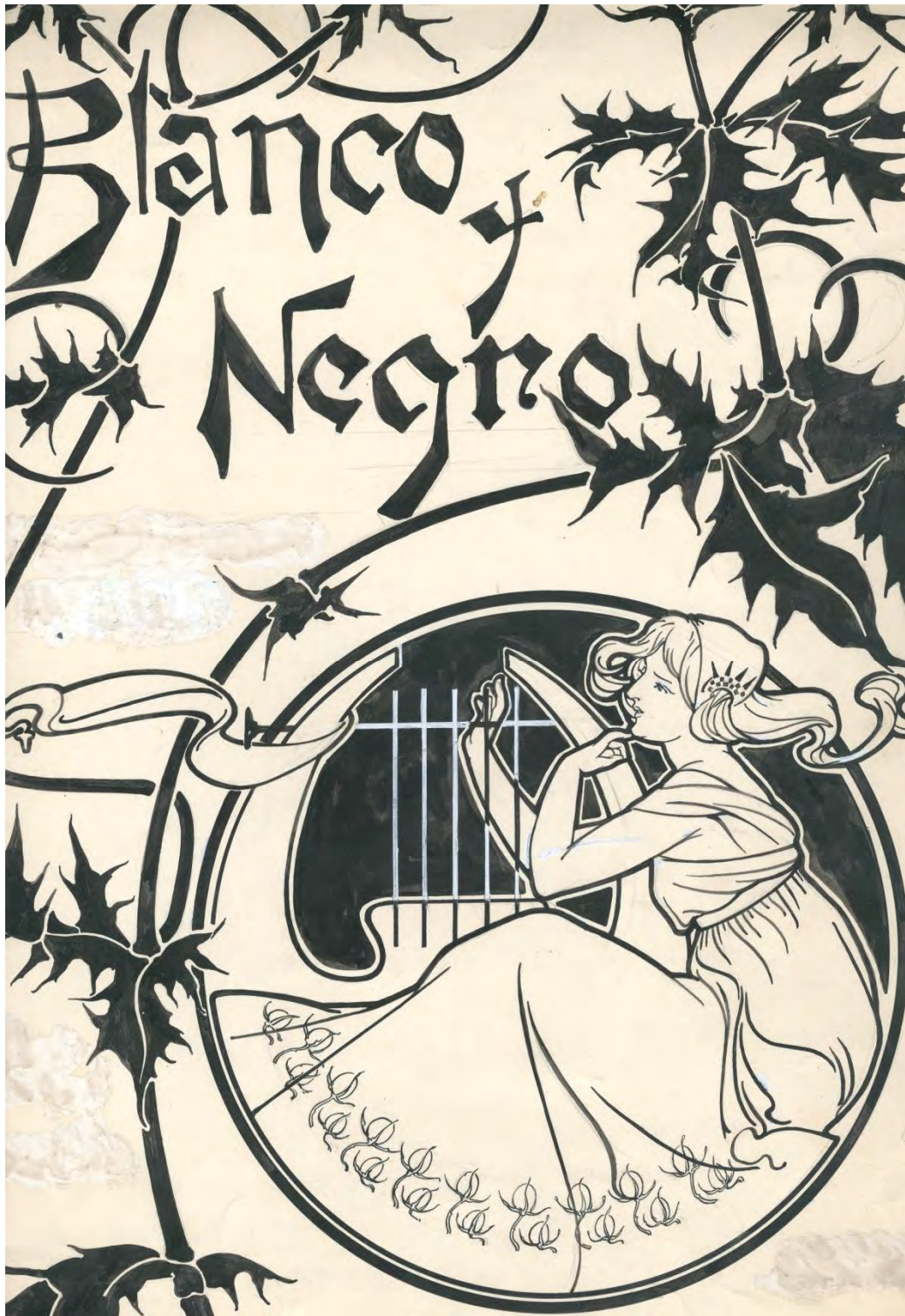
03 15 anho

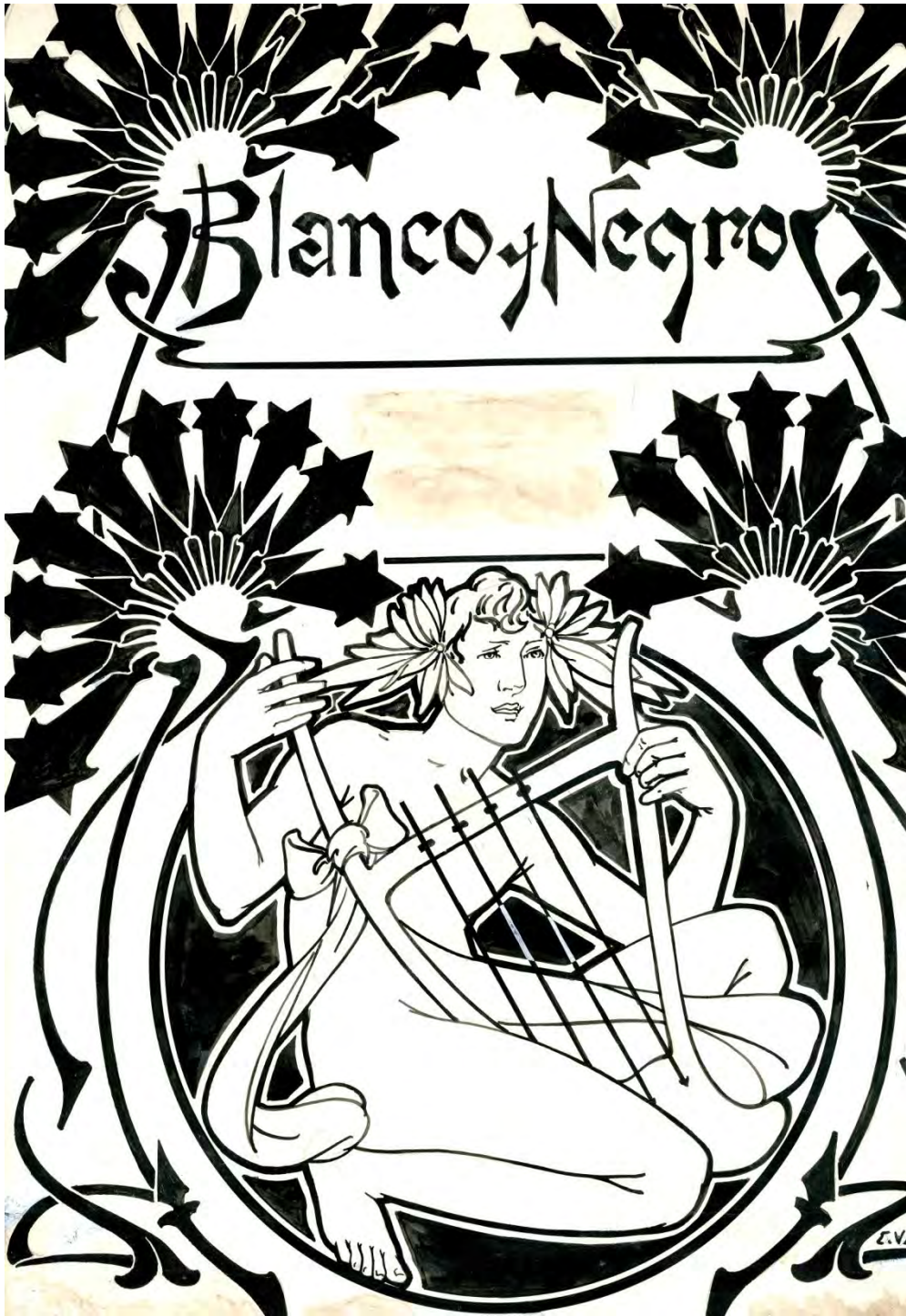
18

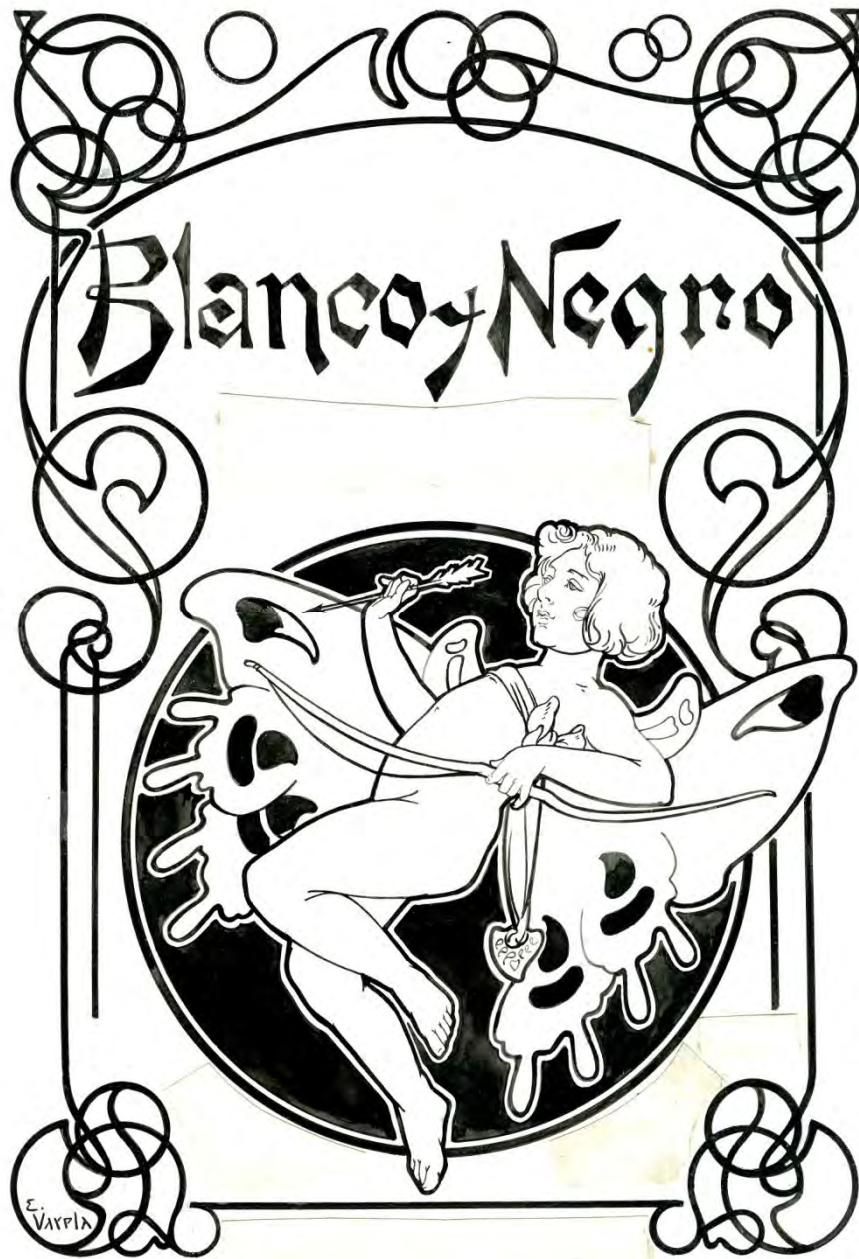


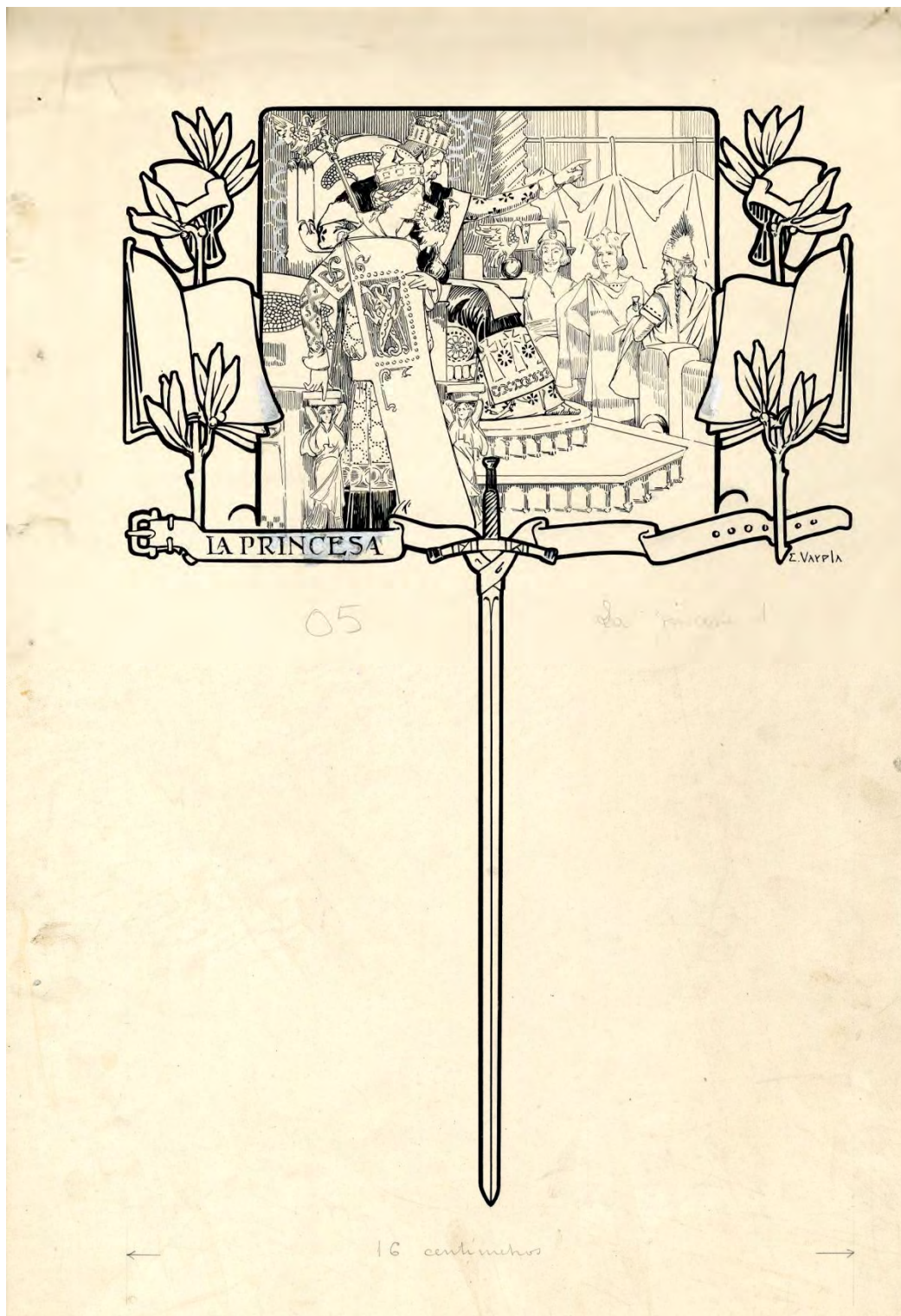














a la l'humano





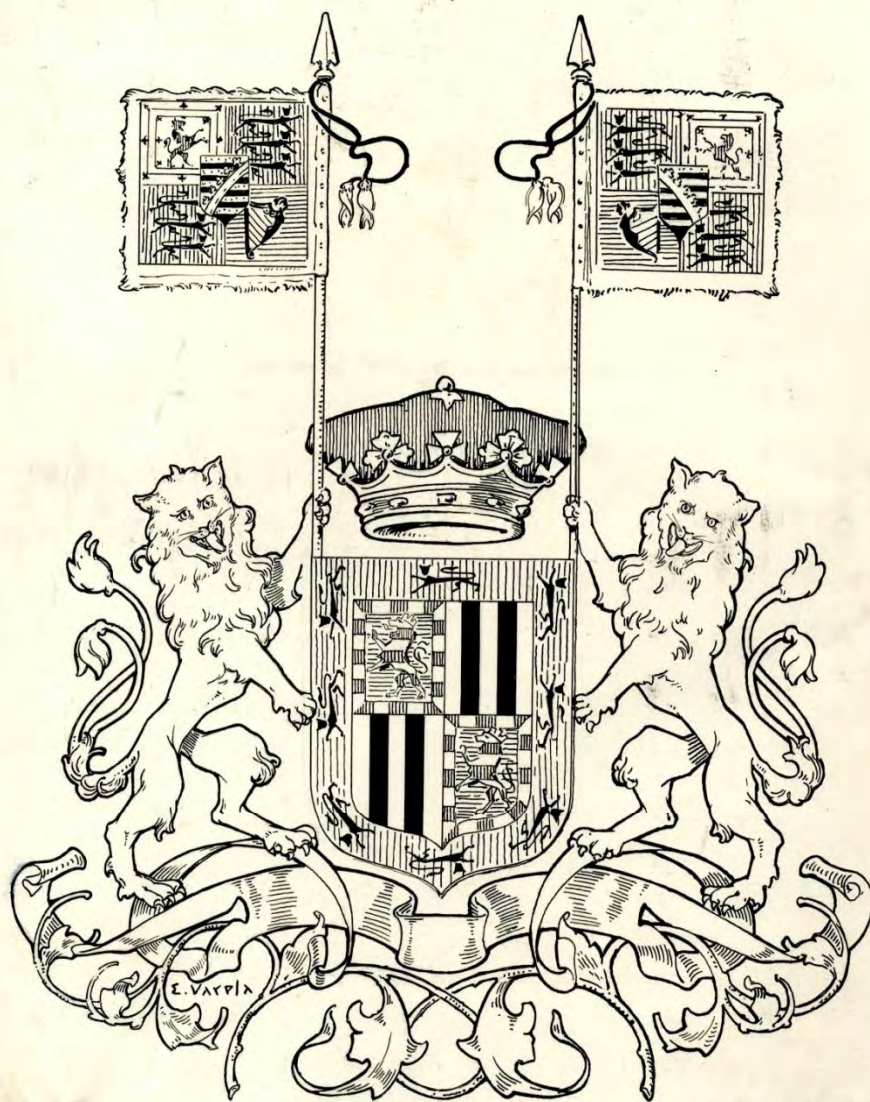
MI SUEÑO
FAMILIAR



05

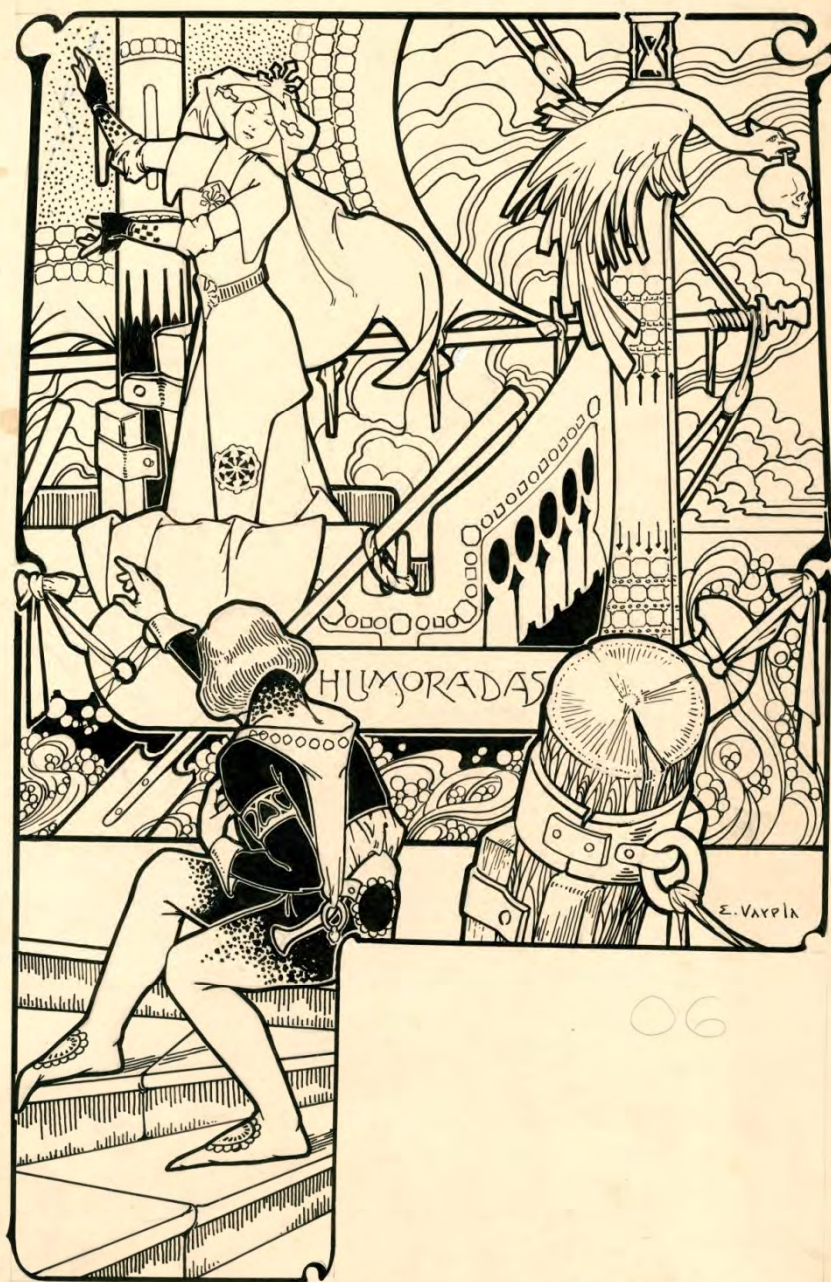






ESCUDO D ARMAS
D S.M. LA REINA
VICTORIA 79

06



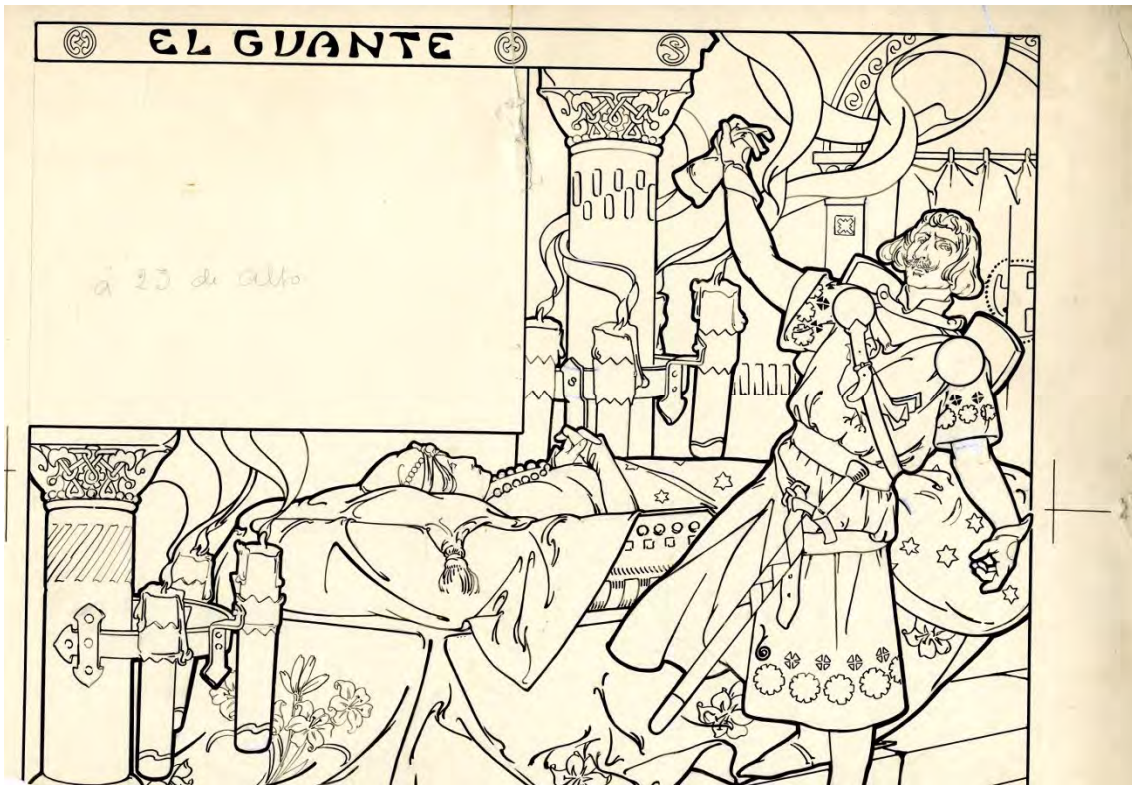
06

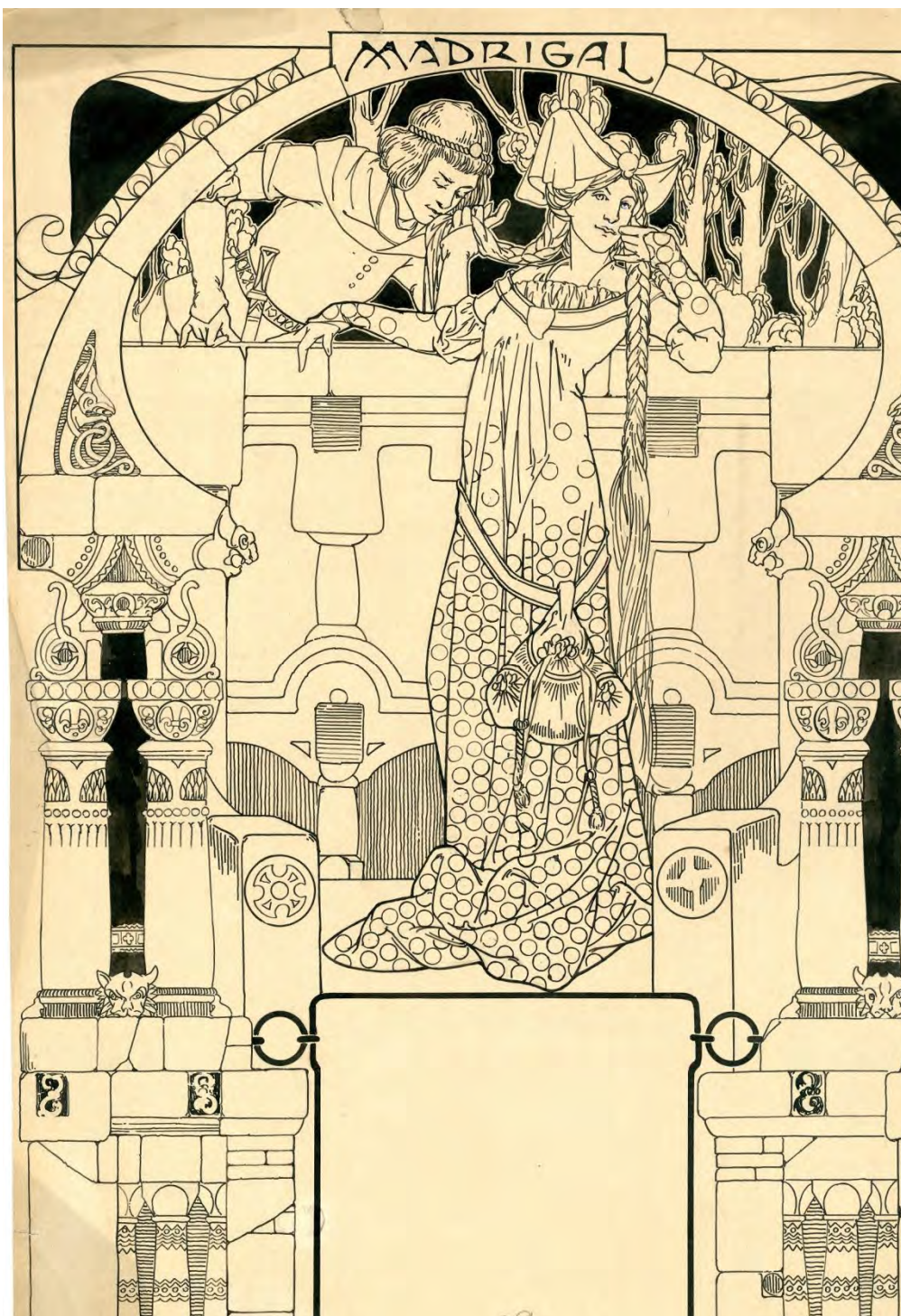
15 ancha B. N°





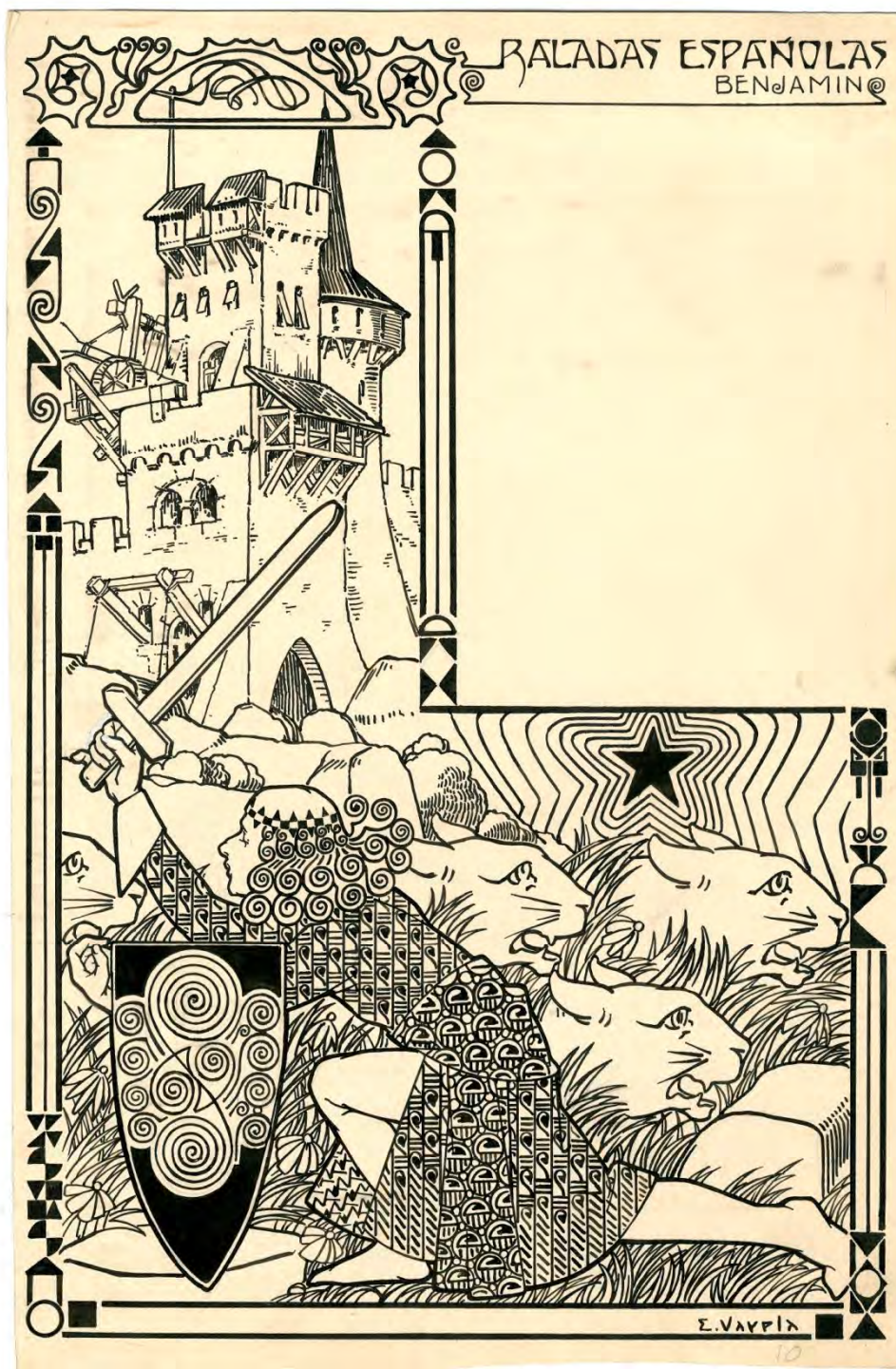








09 716 de ancho
mayor









VENCIDO

Ya te entrego mis armas y mi cota
ya las espuelas y el arnés me arranco.
Me venciste por fin. Sincero y franco,
confieso noblemente la derrota.

Como el amor mi ánimos embota,
fui en la táctica ciego, en la lid mamco
Tu en cambio, diste, impávida, en el blanco
y de mi corazón la sangre brota.

Al rendirte mis armas, sólo quiero
que no trates al pobre prisionero
con violencia ni rigor tirano.

¡Mira que llevo a ti débil y herido,
y con ardientes lágrimas te pido
que me cures piadosa con tu mano!

NARCISO ALONSO CORTES.









LA ALEGRE CANCIÓN
DE AYER



16 ancha
doble

Bayle

11



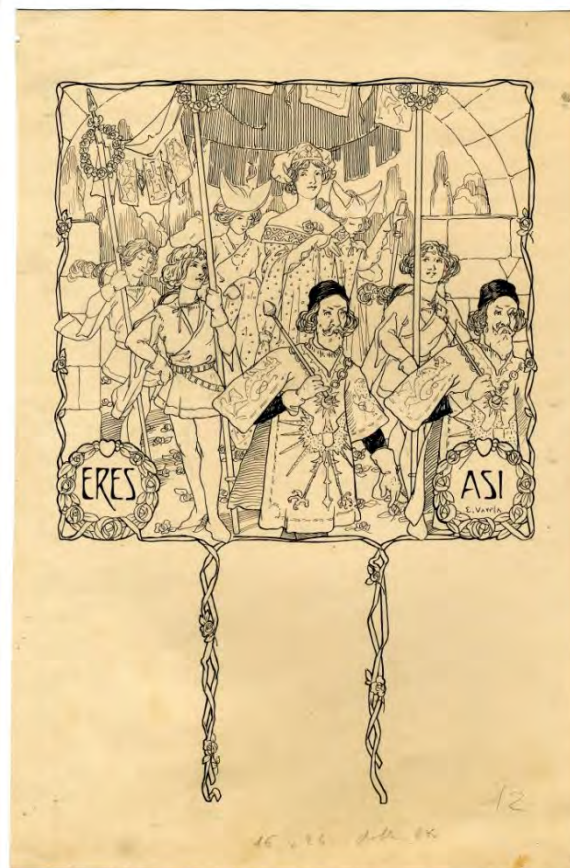
49

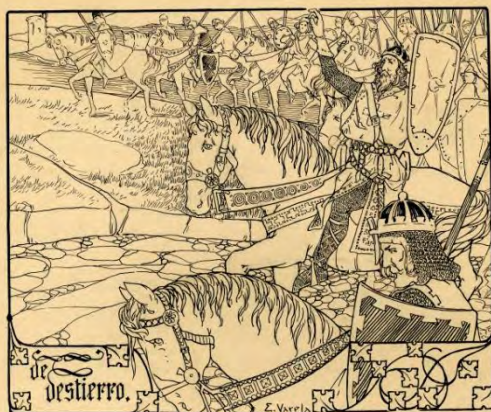


50

873



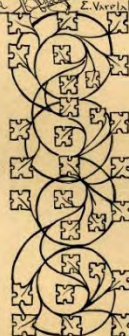




de destierro.

Z. V. 1000

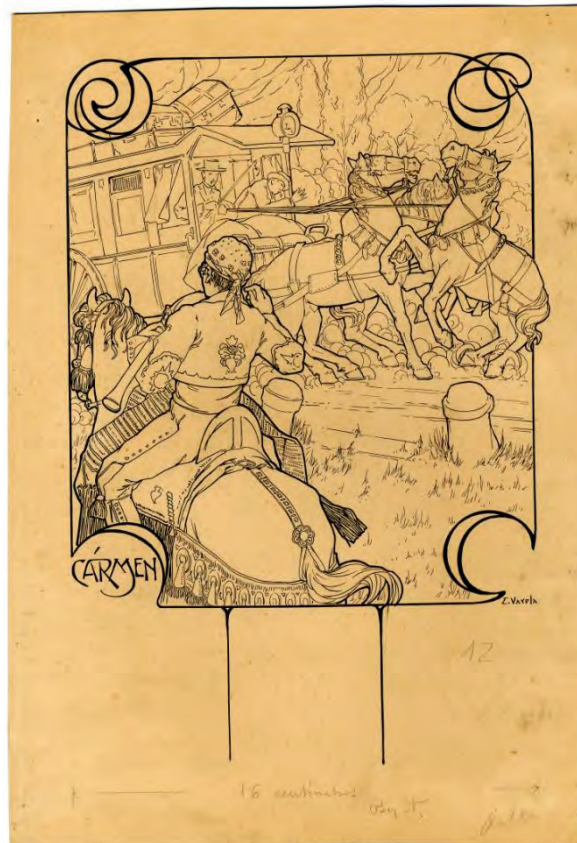
12



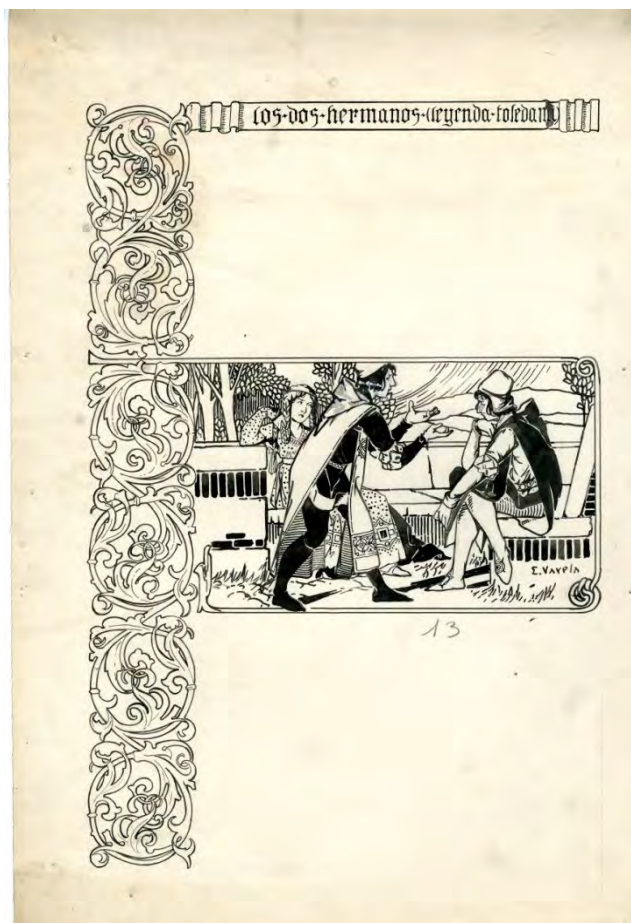
A. 16 de marzo

1897

1897



54









13





60



61

883













67



68

889

Nº 4

a 23/154

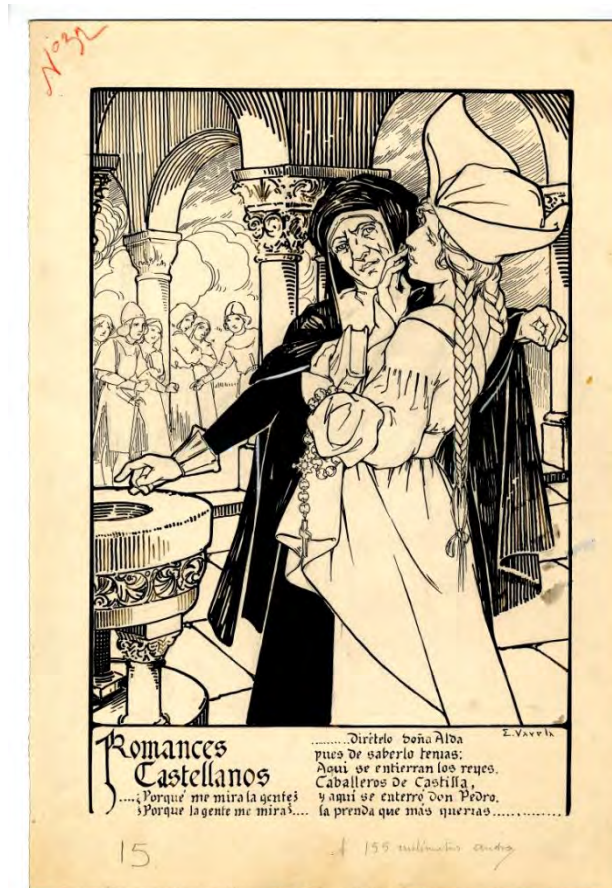
193 milímetros
Dij. 37.

Romance de San Juan
Romance castellano, en verso
de el Noble (Antonio) (romance)

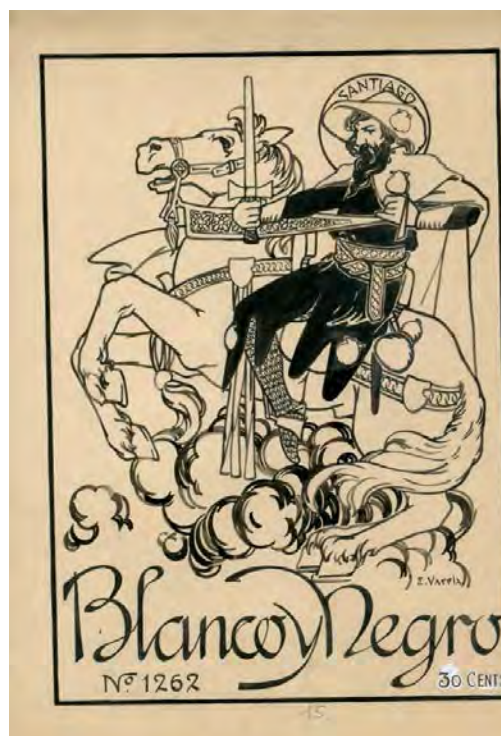


Romances Castellanos hallóla lavando
en la fuente fría :
¿Qué haces ahí, mora,
o hija de judía?.....

15



70



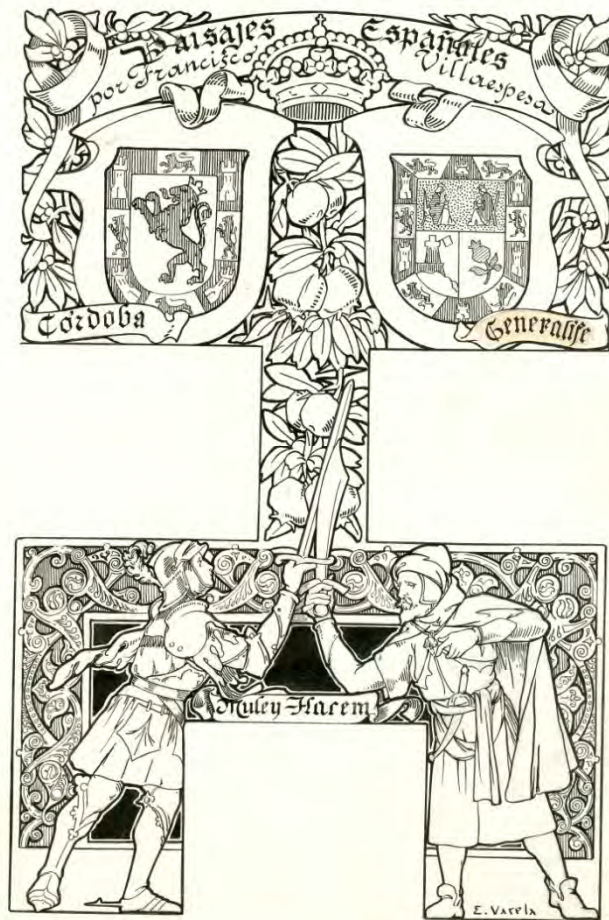
71

891



15

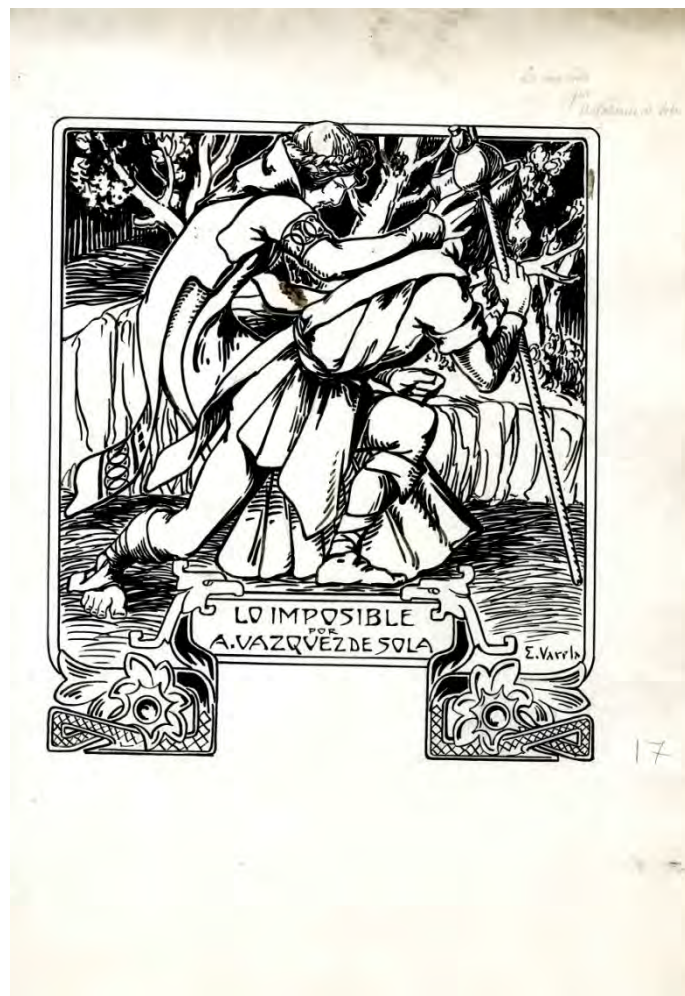














79



80







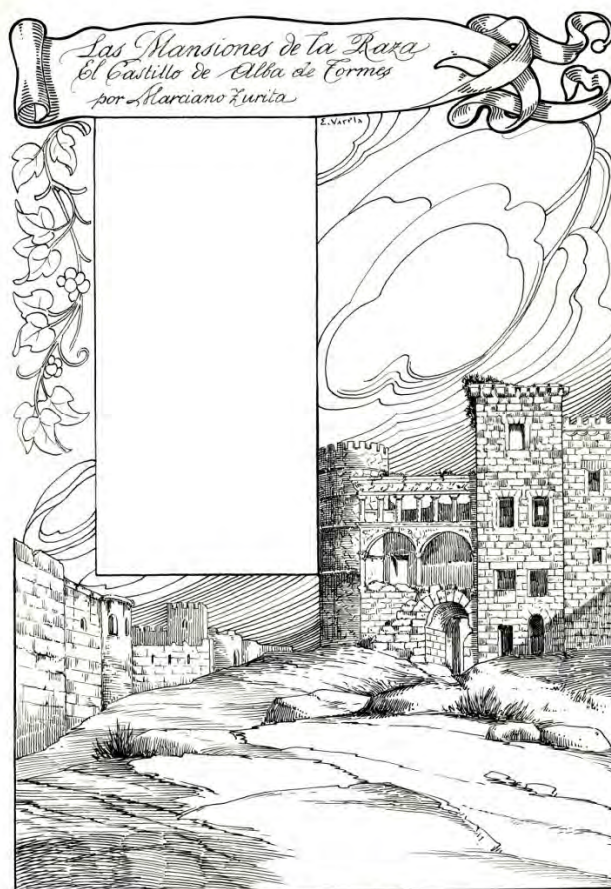






19







89



90







93

911





95



96

913



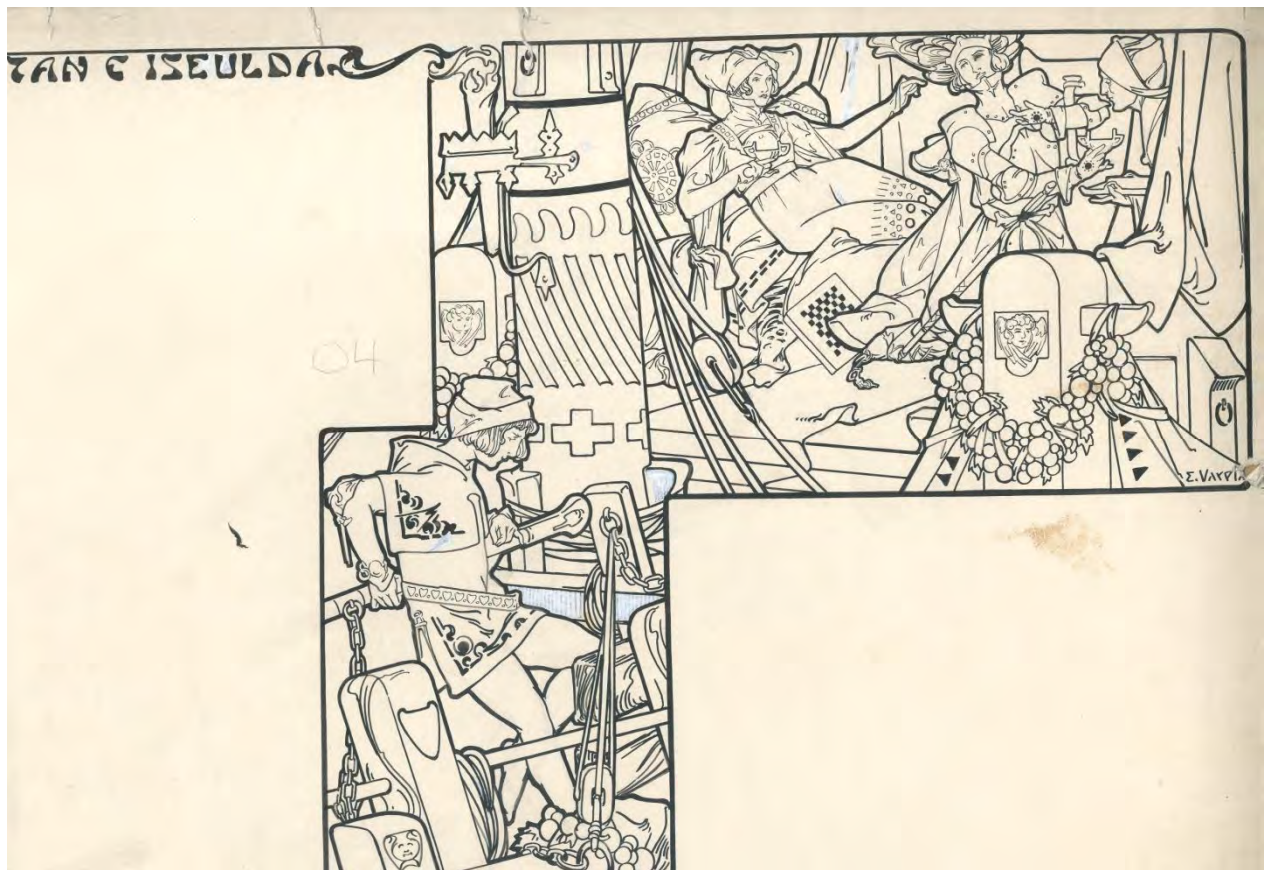


**LO WAGNERIANO. ALUSIÓN AL CONTEXTO SIMBOLISTA Y
WAGNERIANO EN LITERATURA, MÚSICA Y PINTURA.**

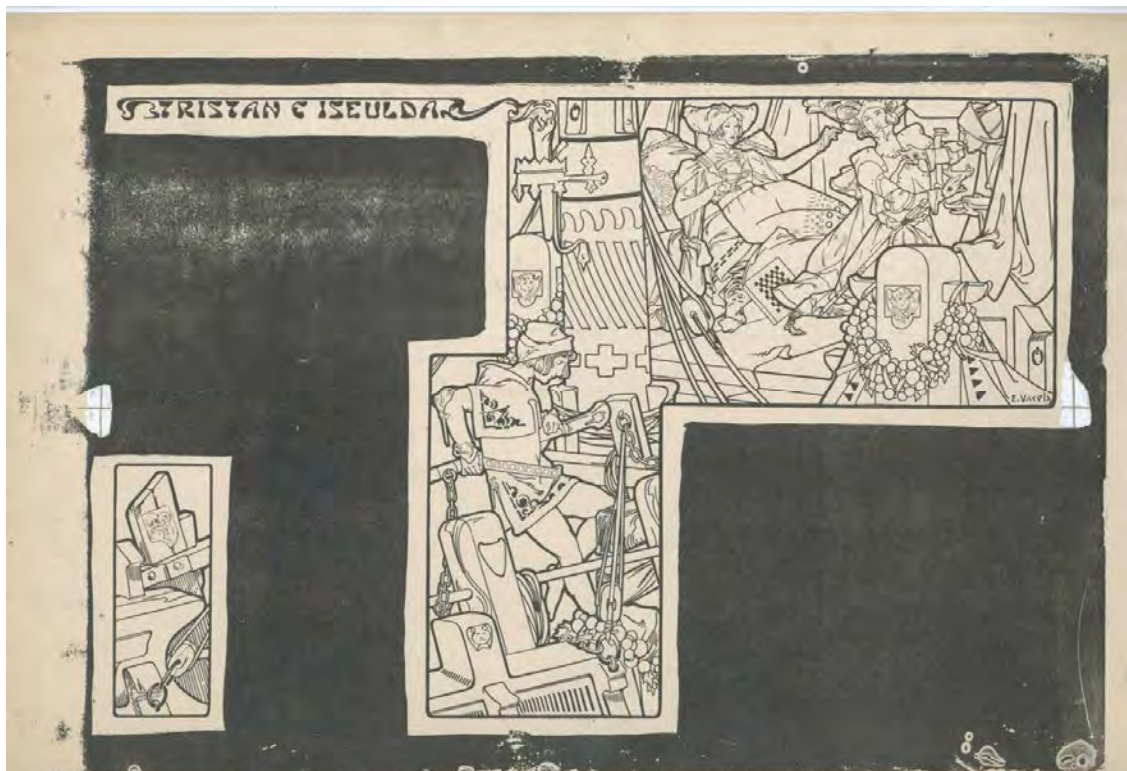




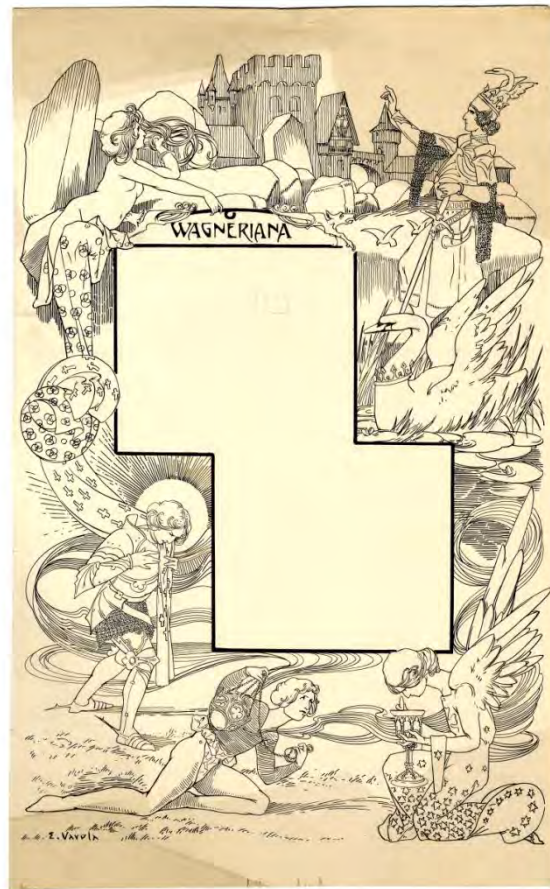




4



5





MISTICISMO Y FANTASÍA.







3





5



6



7



8















15



16



17 bis





18



19



Sale el sol 5 h. 4
Pónese 6 h. 51

ABRIL-MAYO © Cuarto meng.
el 30

SEMANA 17
SIGUE EL TIEMPO REVUELTO Y DESTEMPLADO

27 Domingo	✠ San Pedro Armengol y San Toribio.
28 Lunes	San Esteban, San Prudencio y San Vidal.
29 Martes	San Pedro de Verona y San Roberto.
30 Miércoles	Santa Catalina de Sena y San Amador.
1 Jueves	San Felipe y Santiago y San Orencio.
2 Viernes	San Anastasio y San Félix.
3 Sábado	La Invención de la Santa Cruz y San Alejandro.

BLANCO Y NEGRO
REVISTA ILUSTRADA
MADRID 26 ABRIL 1902
30 cents 30

573.

10 ancho

257



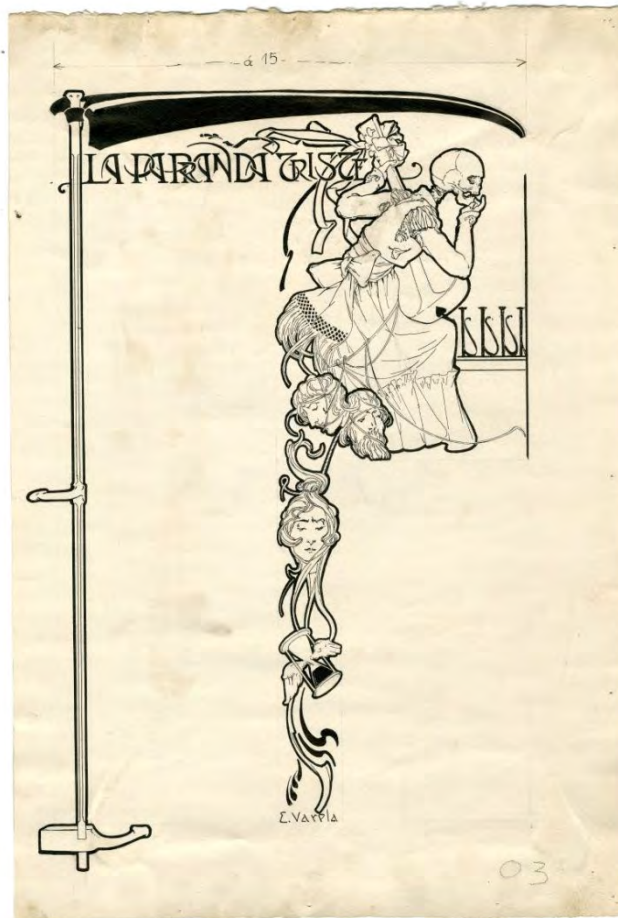
21



22



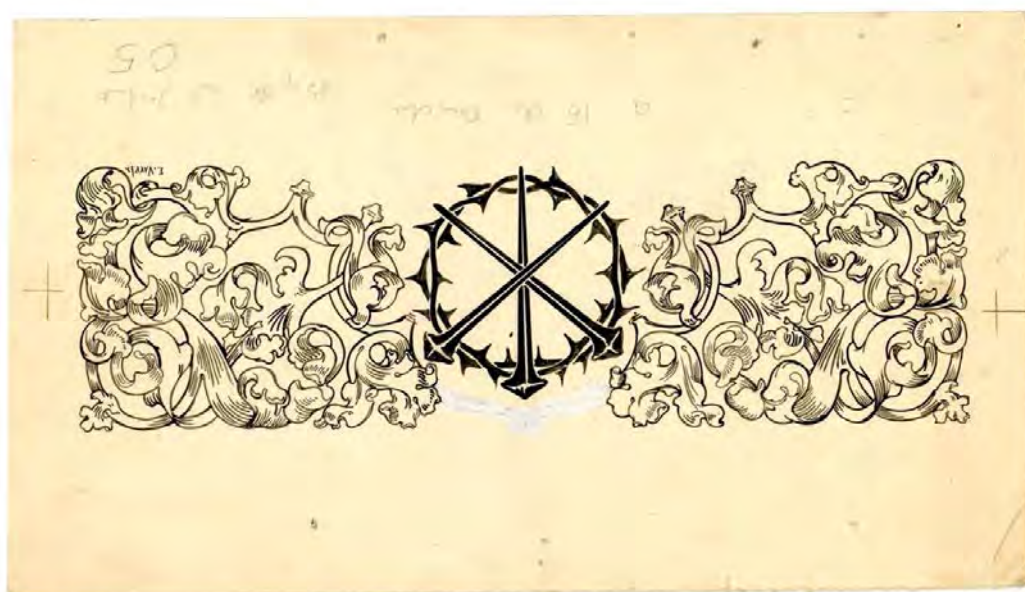








27



28

945



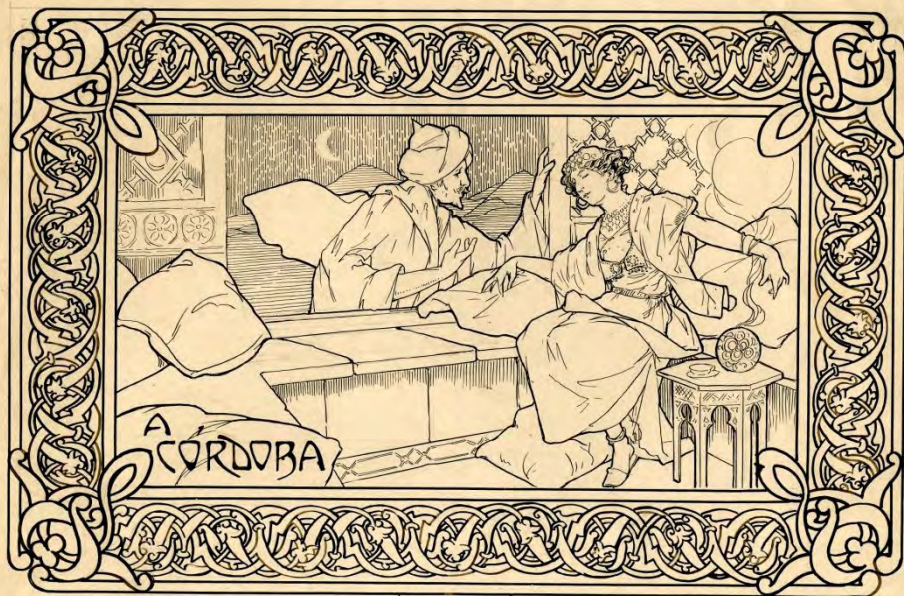


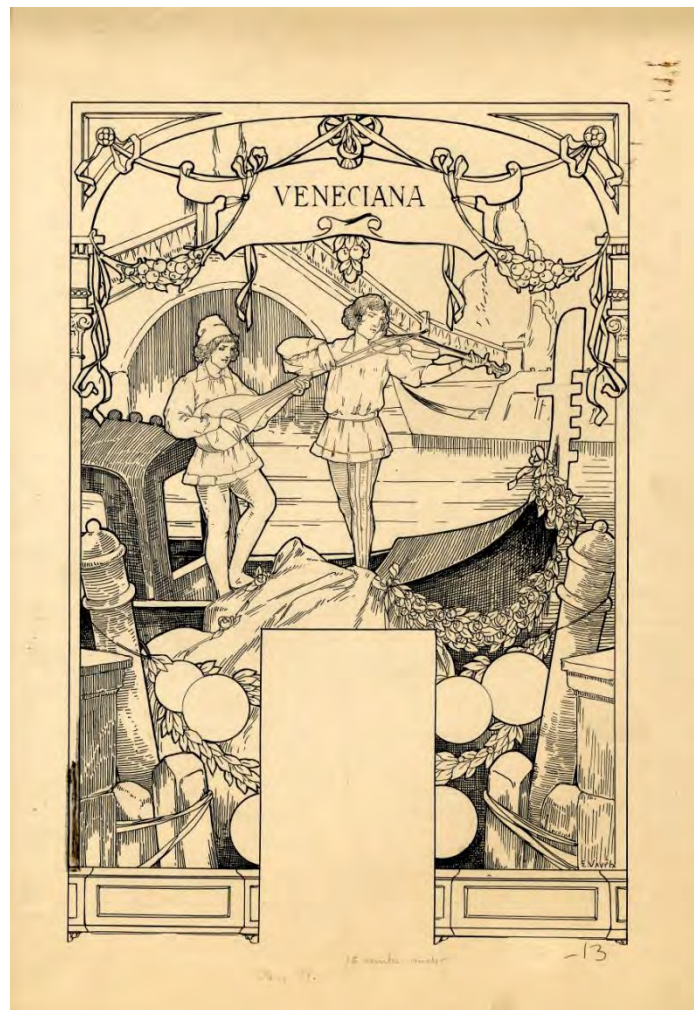














37



38

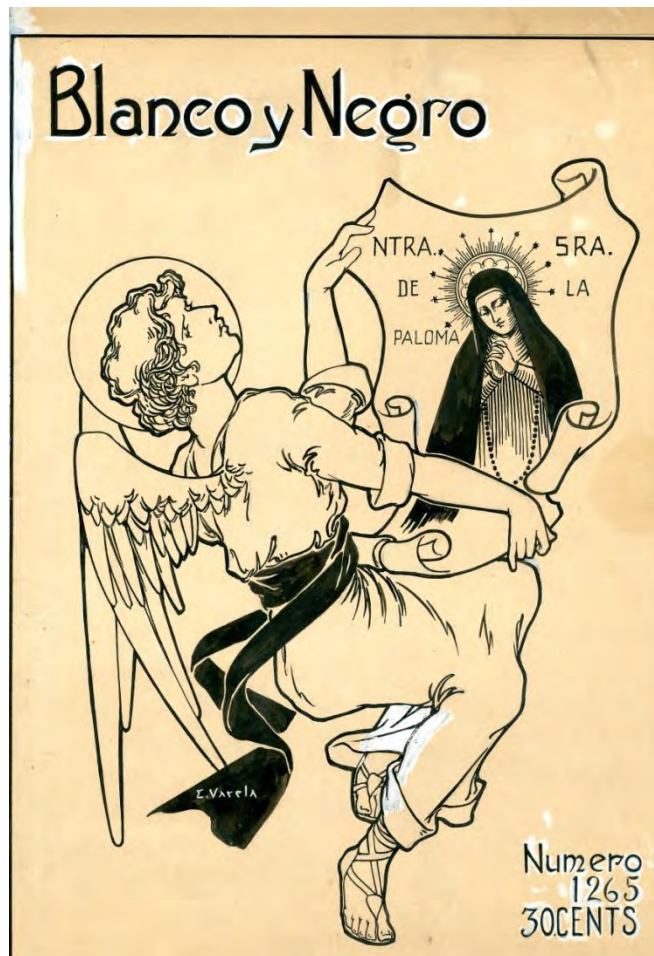


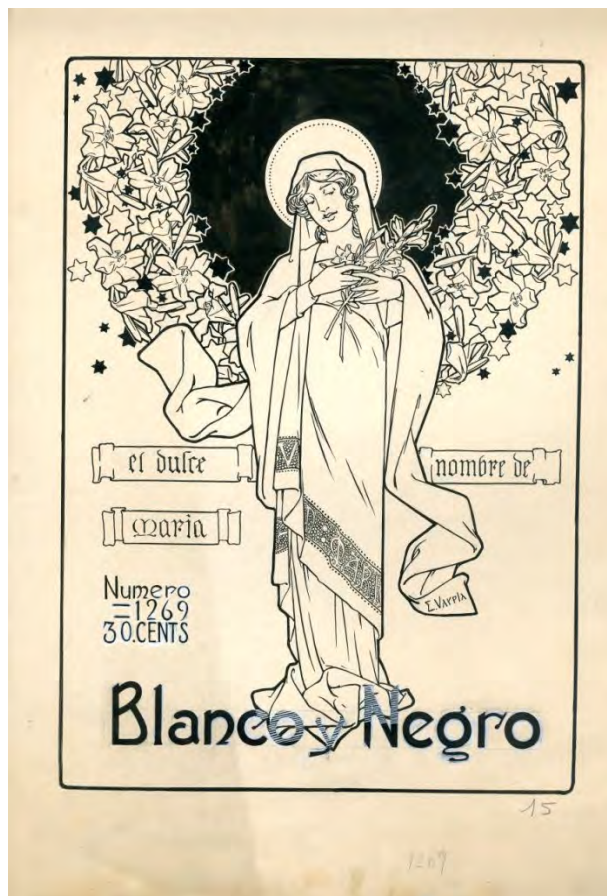
39



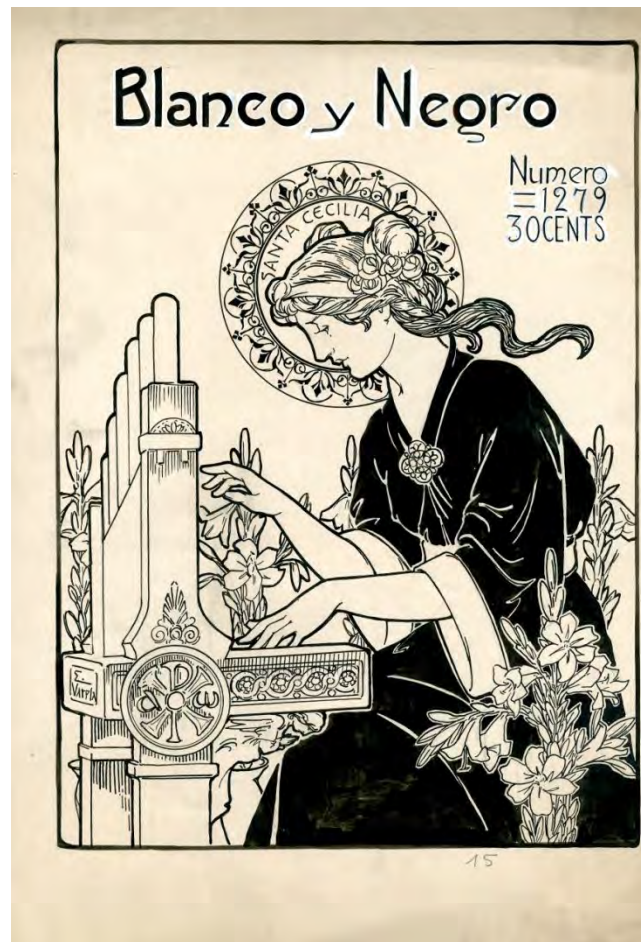
40

955











45



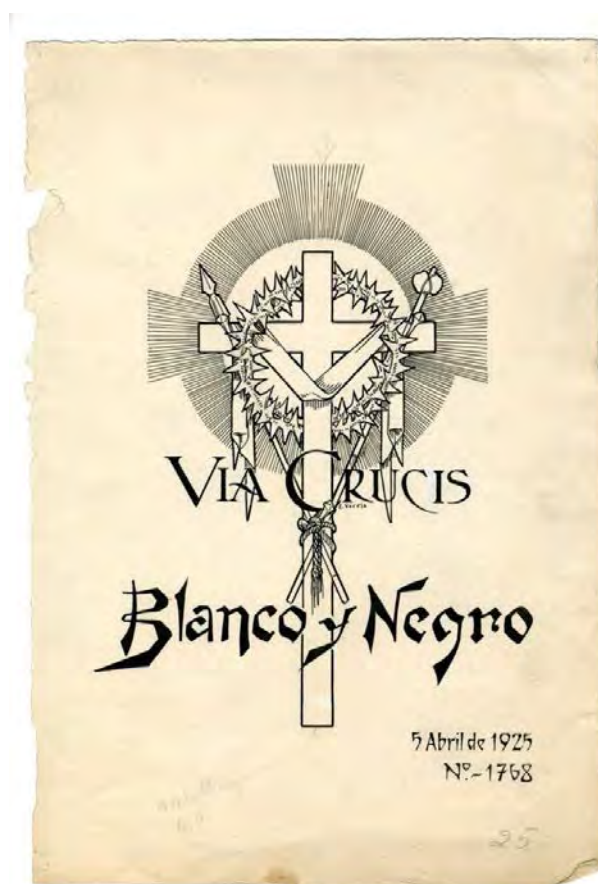
46







49



50

963

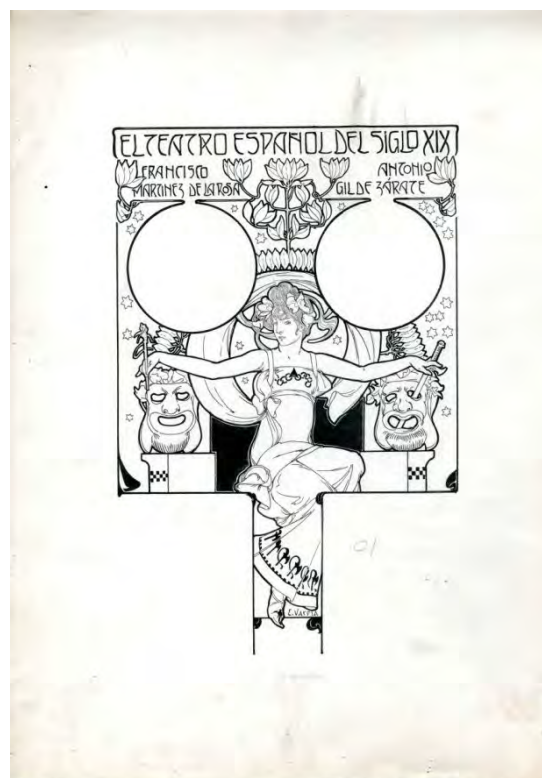


LAS ARTES.



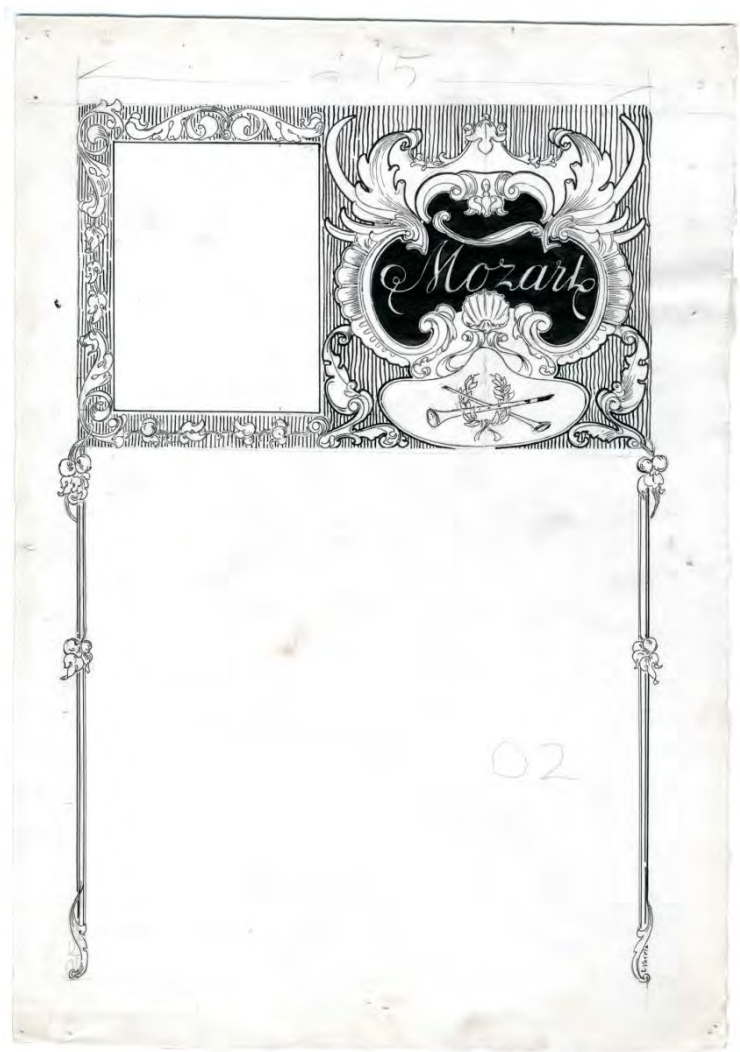


2



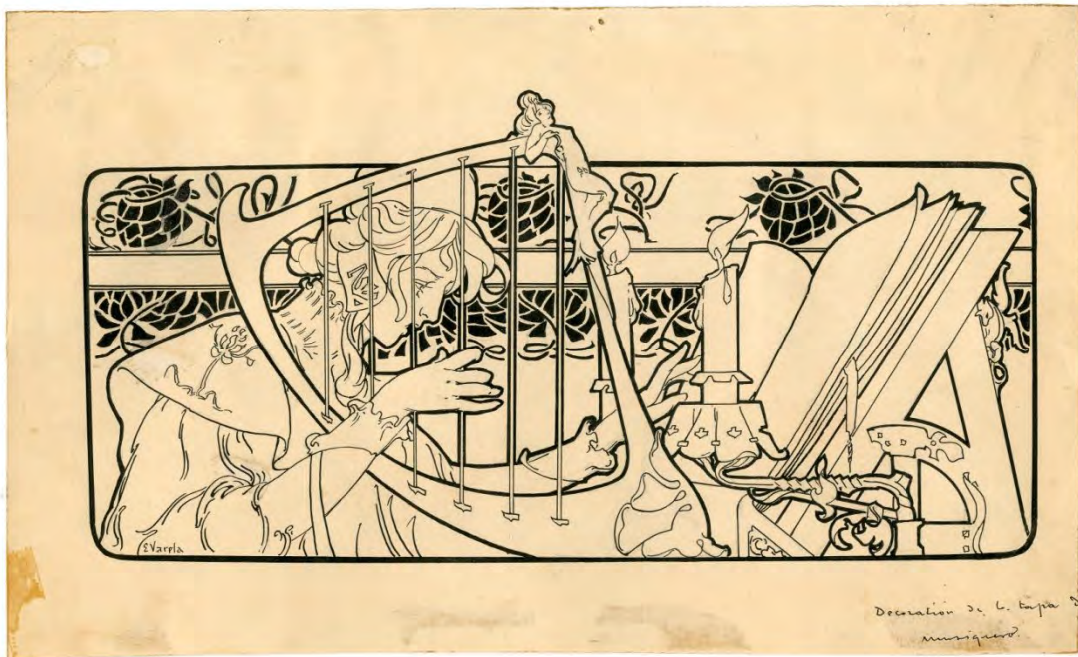
3







6



7











12



13







12

A. in handw. By H.

Reproduced







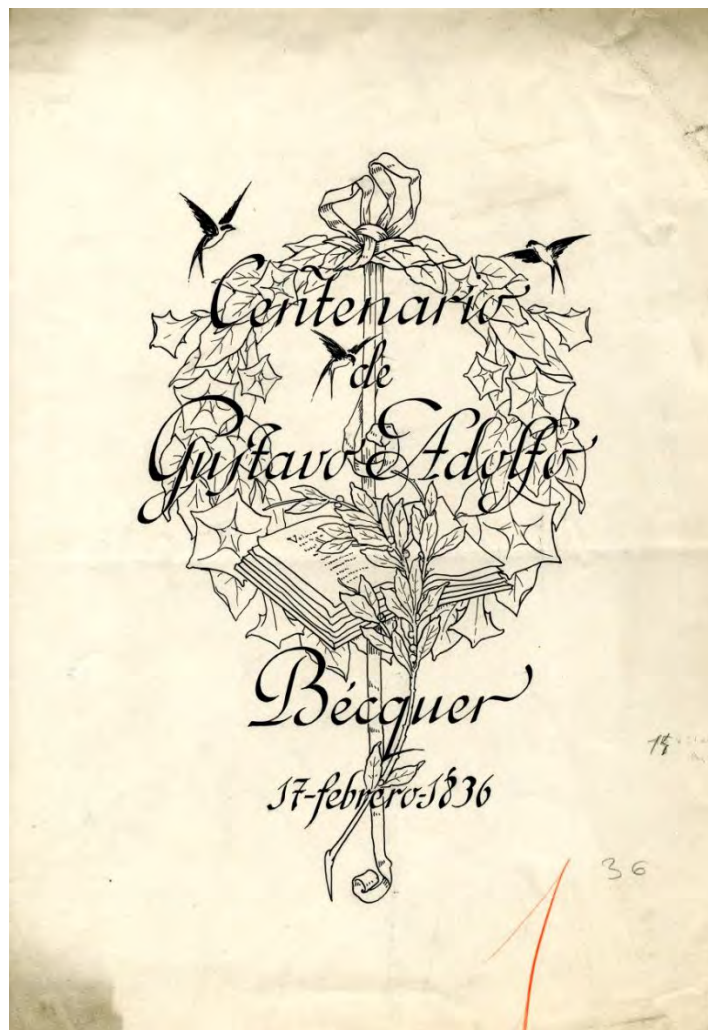












**DISEÑOS DE MUEBLES, JOYAS, METALISTERÍA Y VIDRIERAS.
PEQUEÑAS JOYAS MODERNISTAS.**





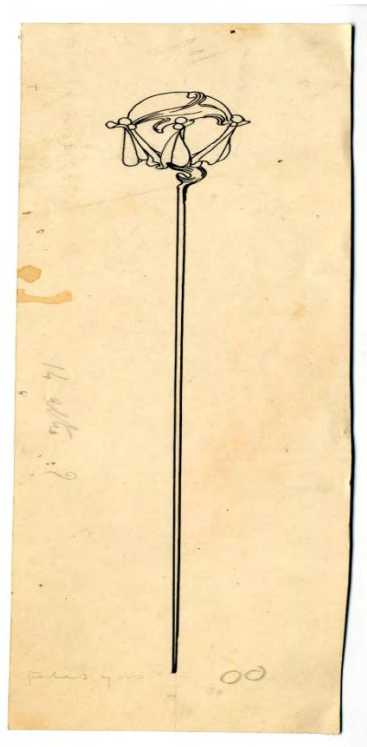
2



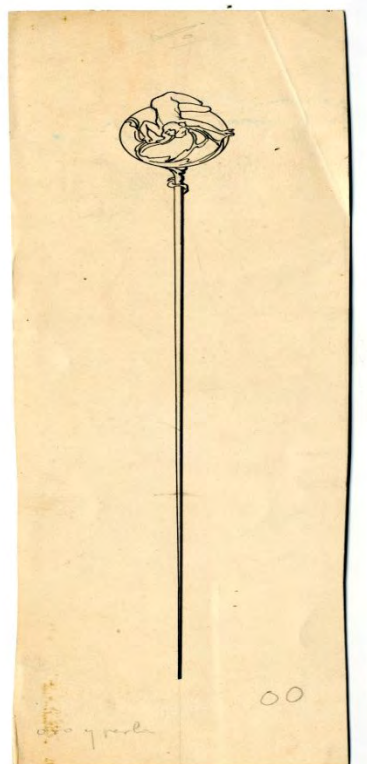
3







6



7





9



10

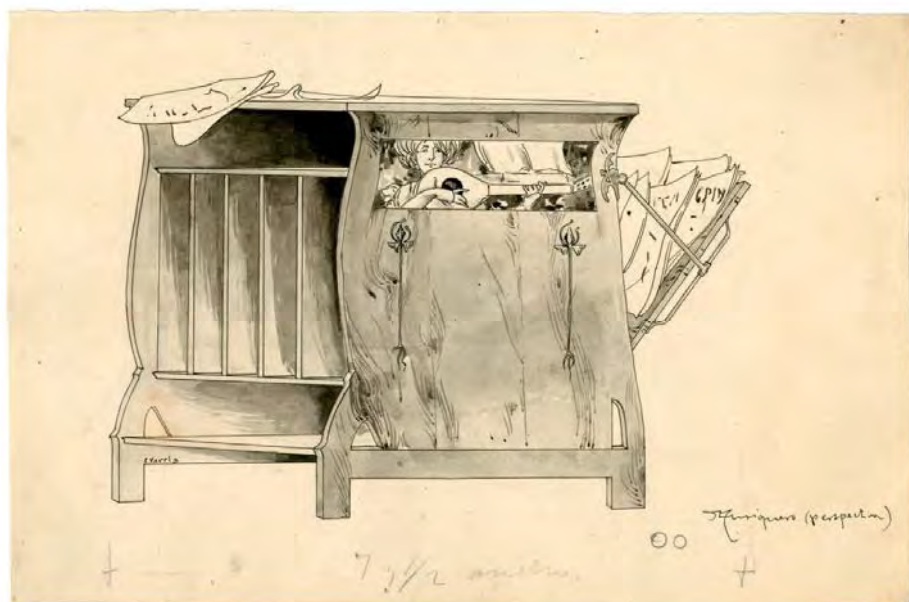








14

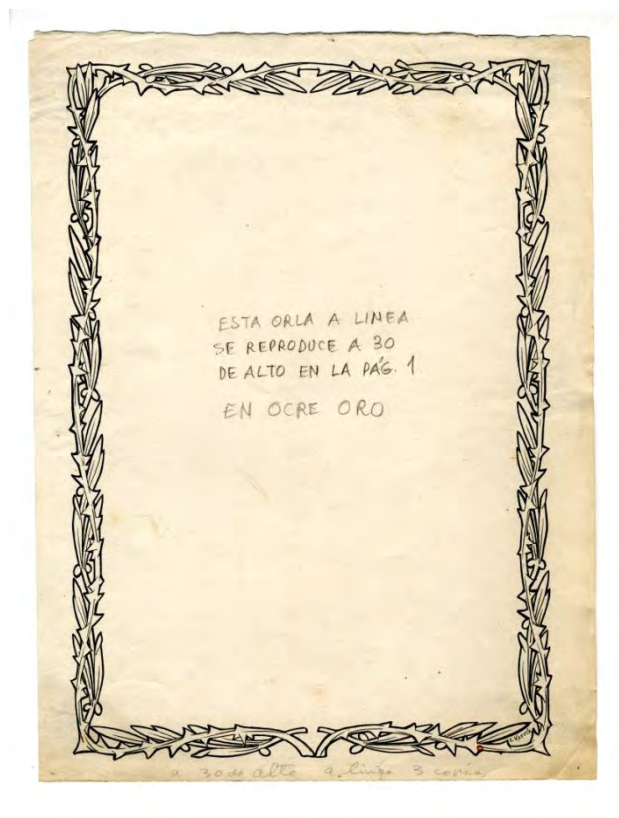


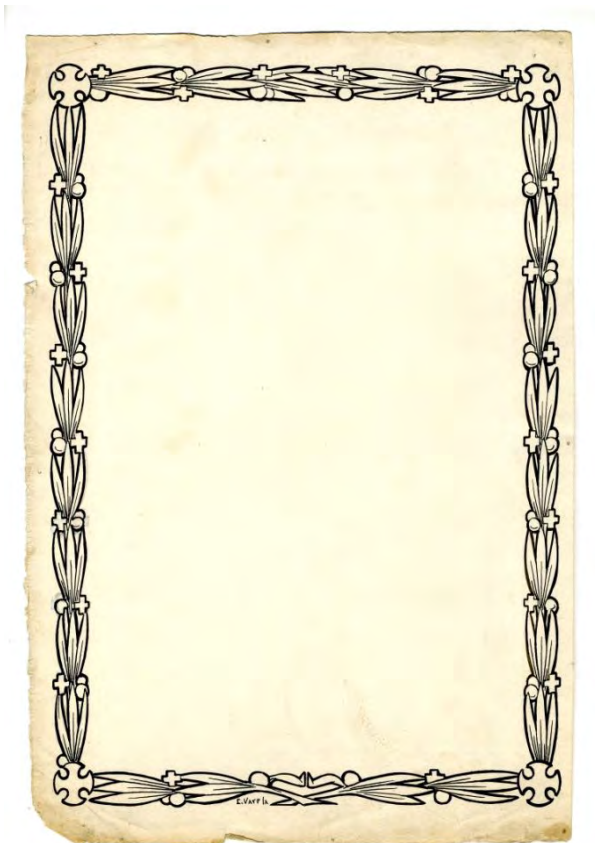
15



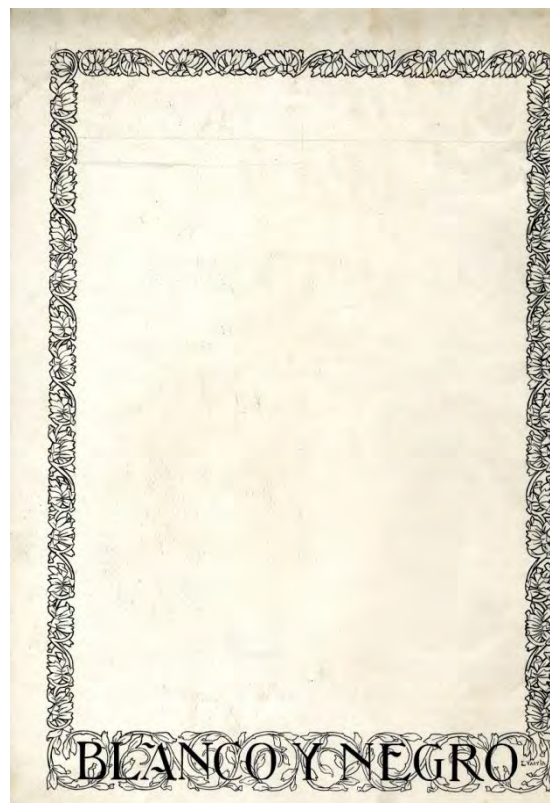


ORLAS

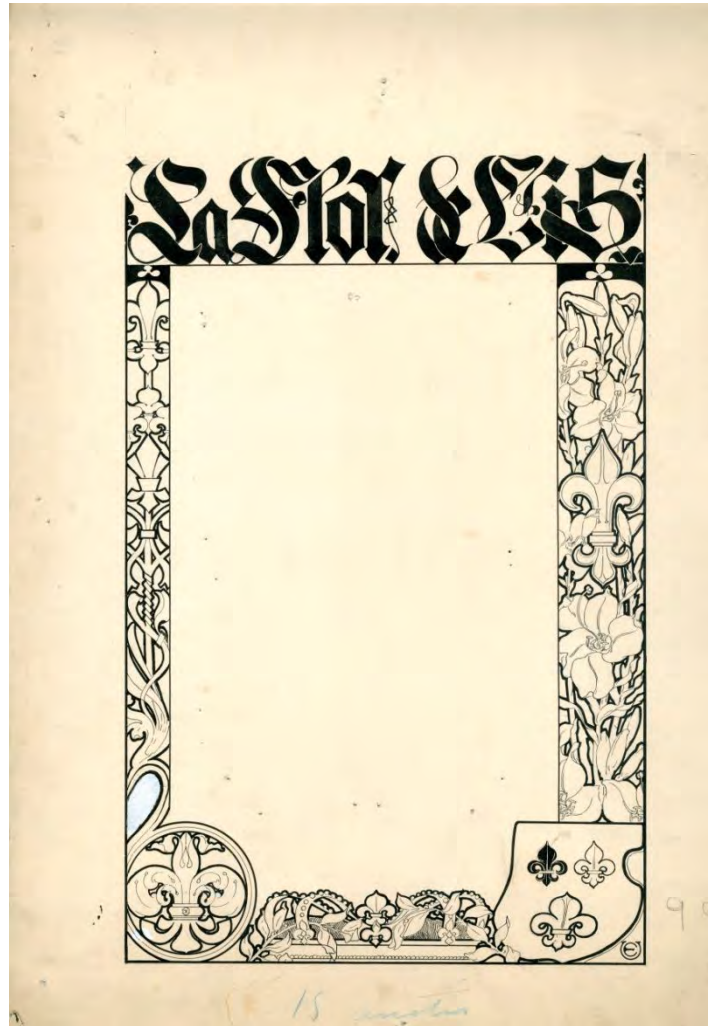


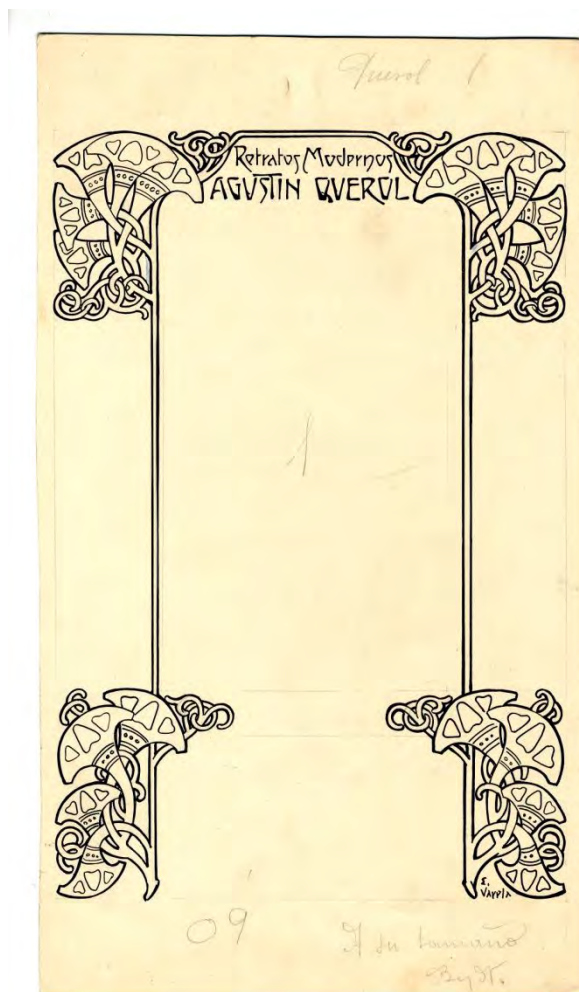


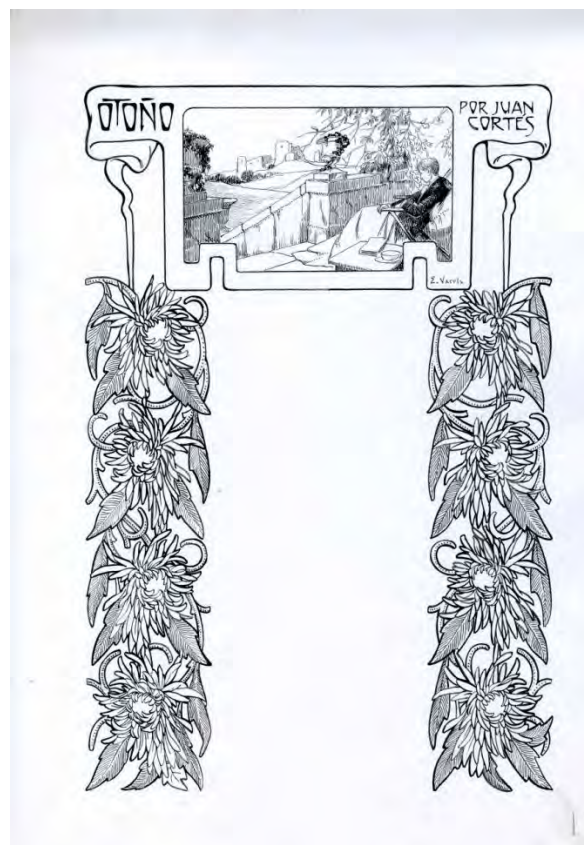
2



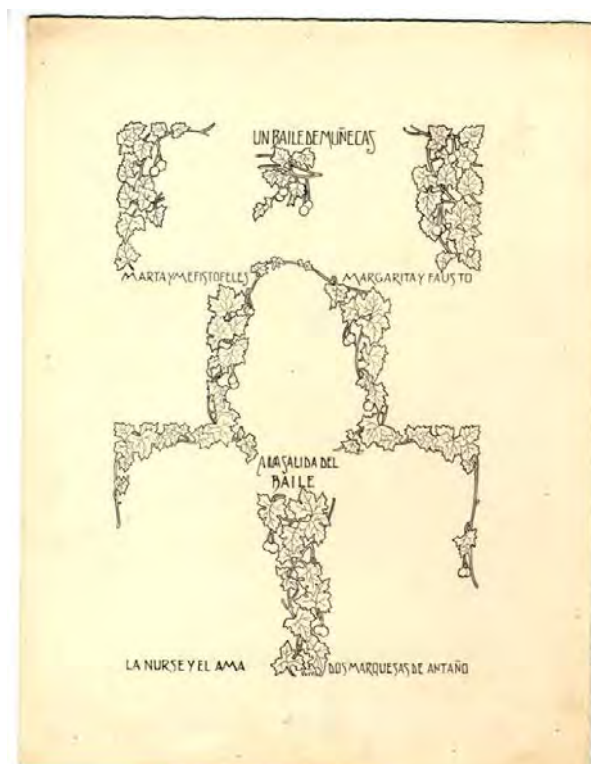
3



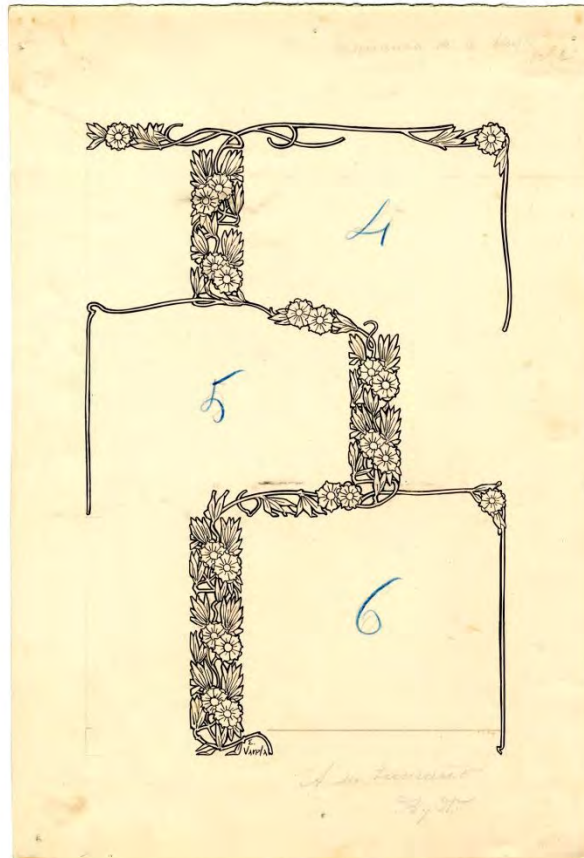


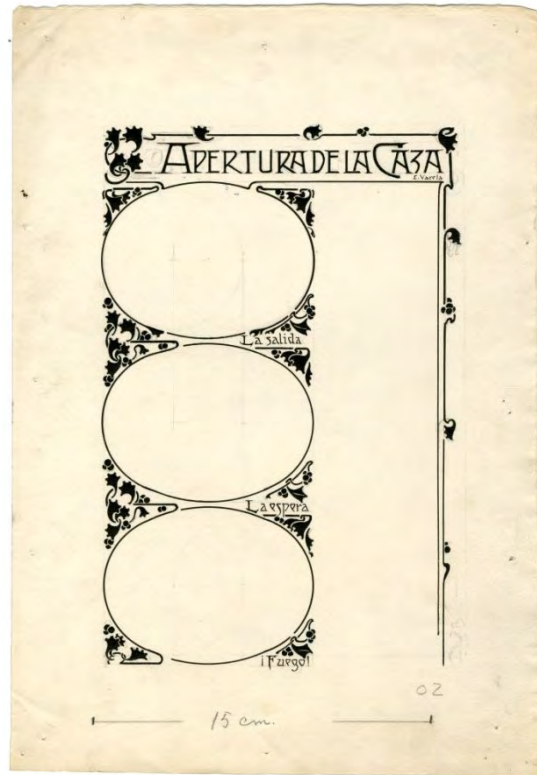


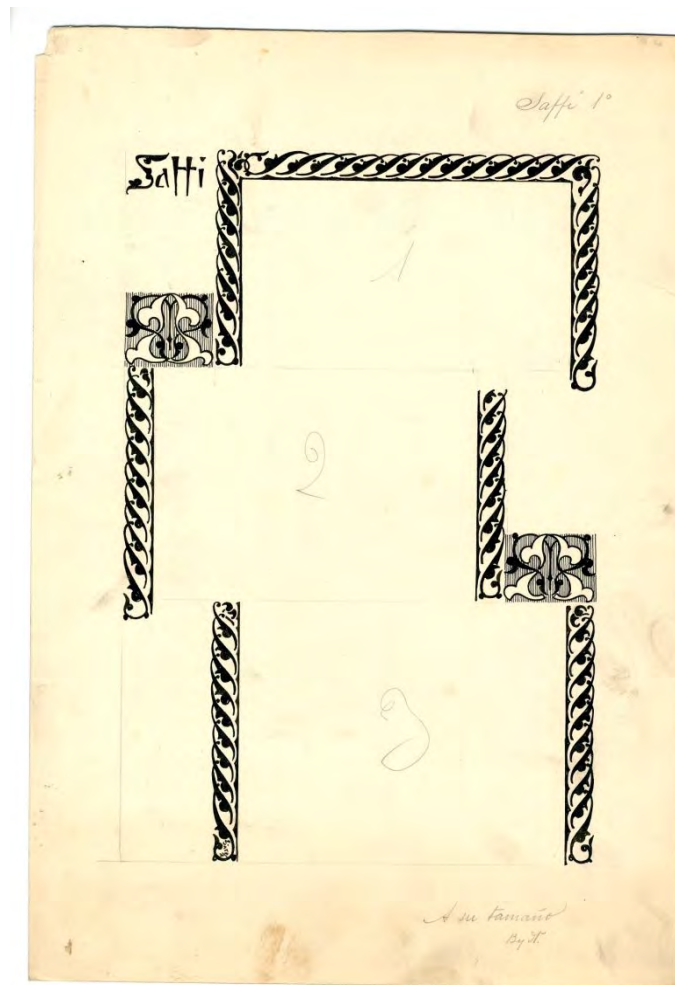
6

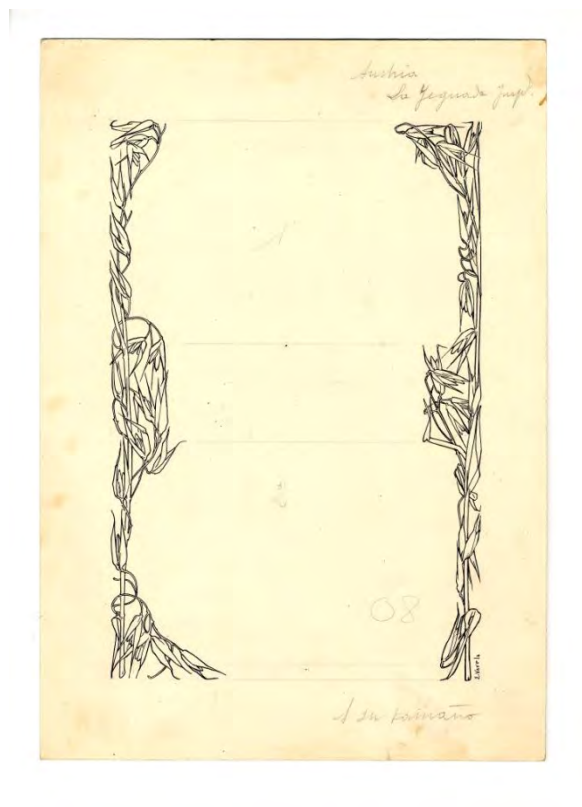


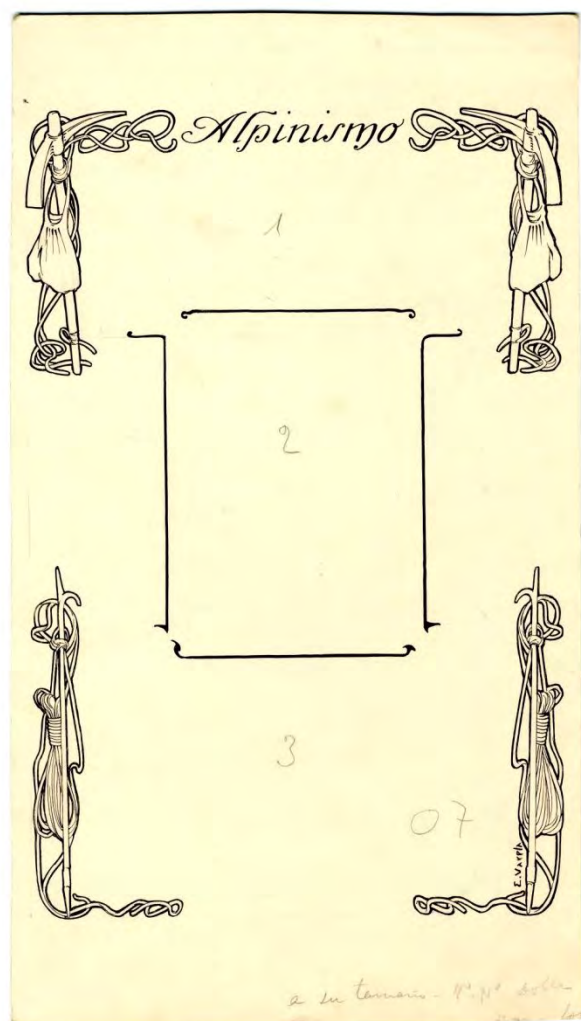
7





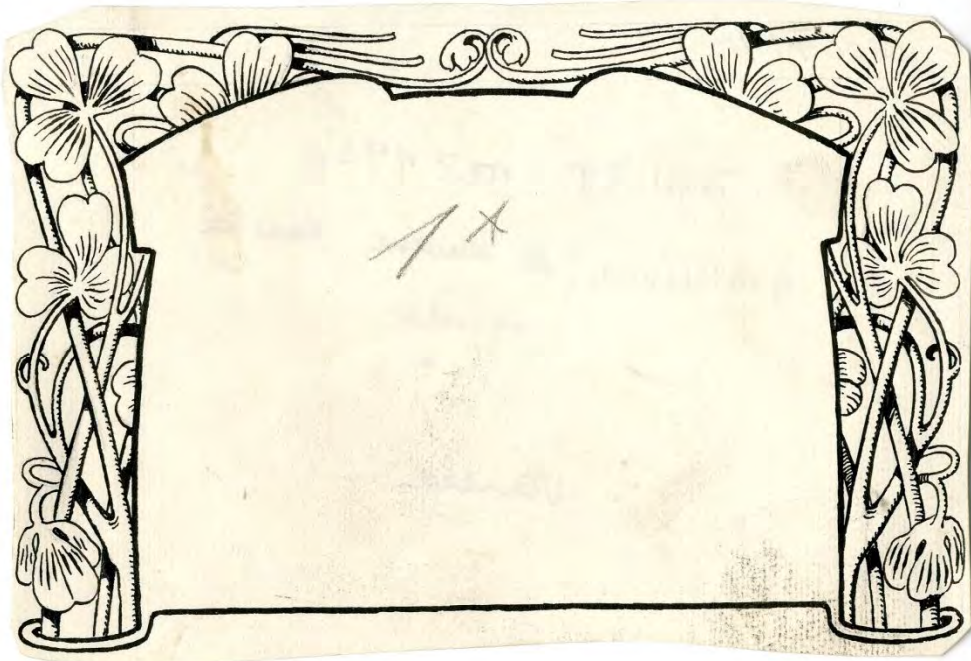






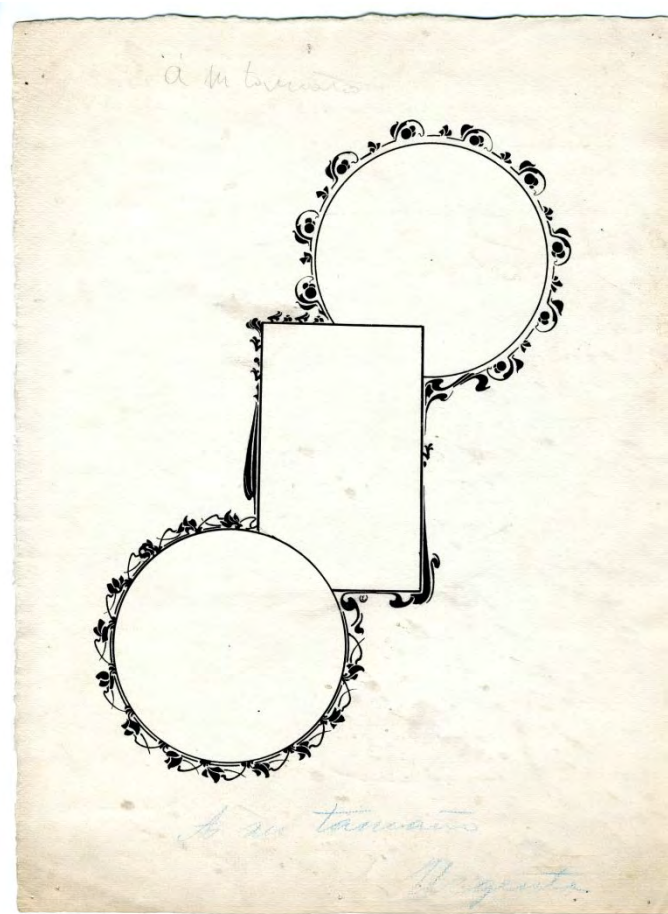


13



14

1010

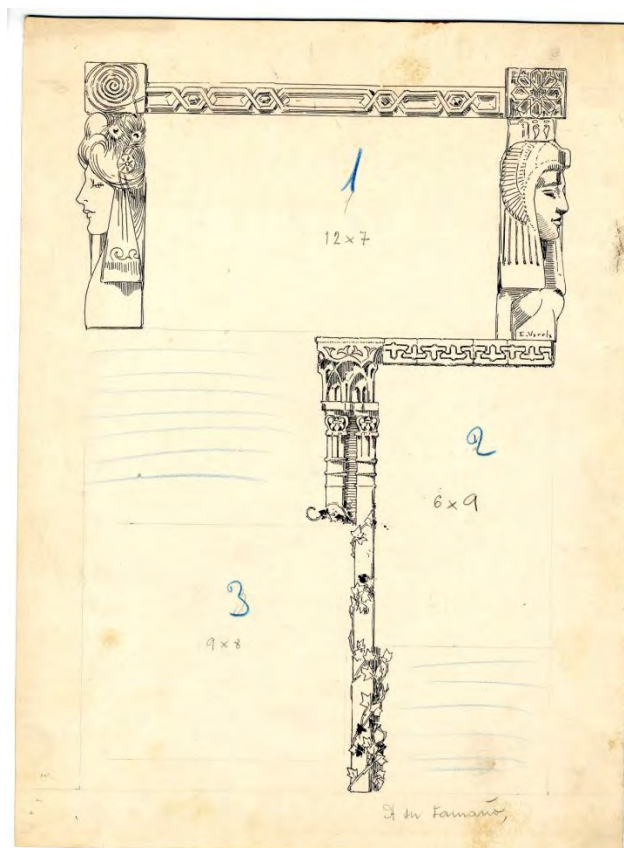








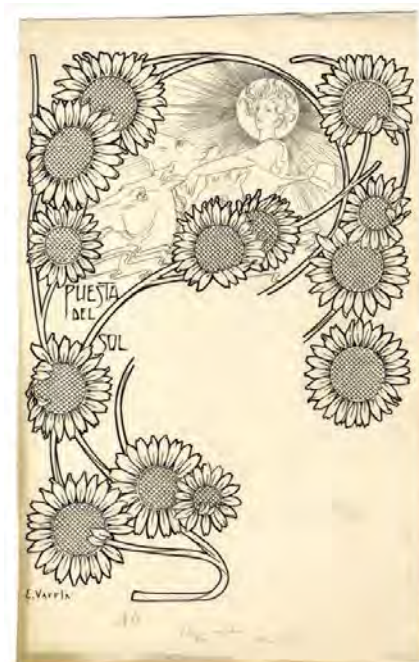
18



19

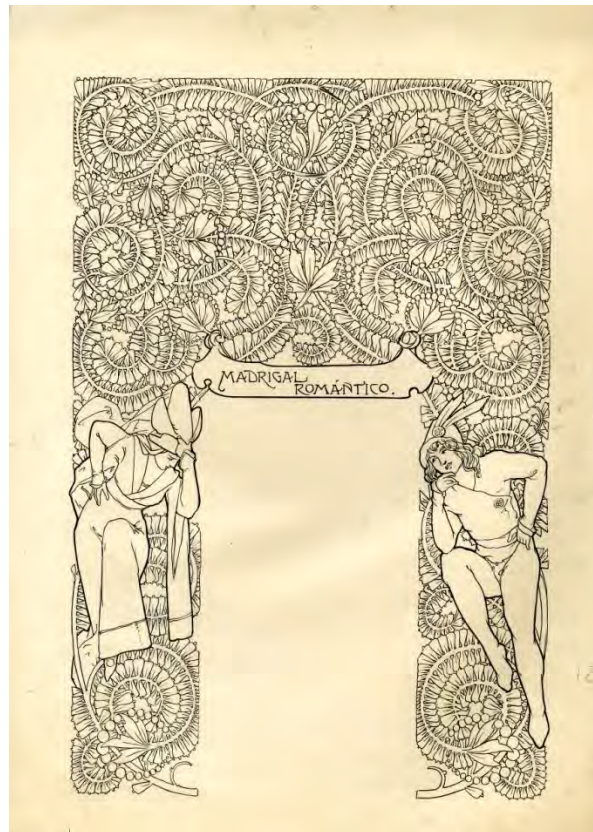


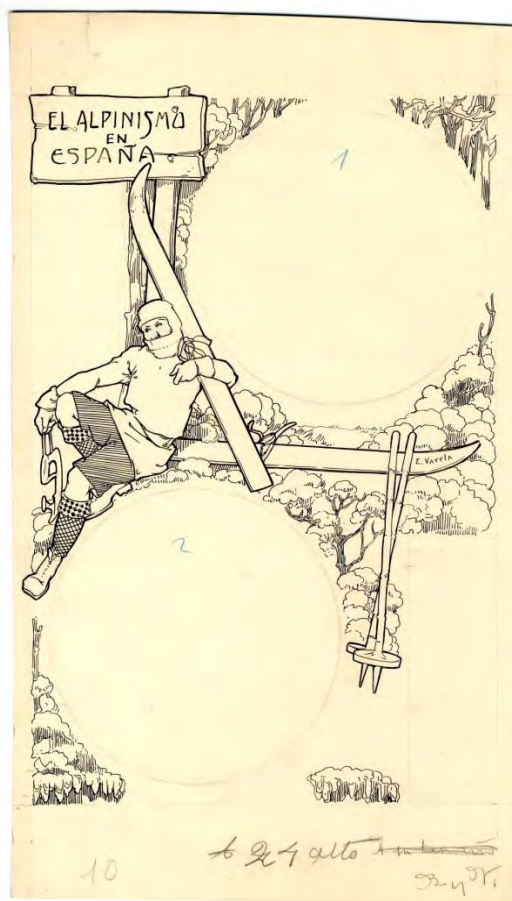
20

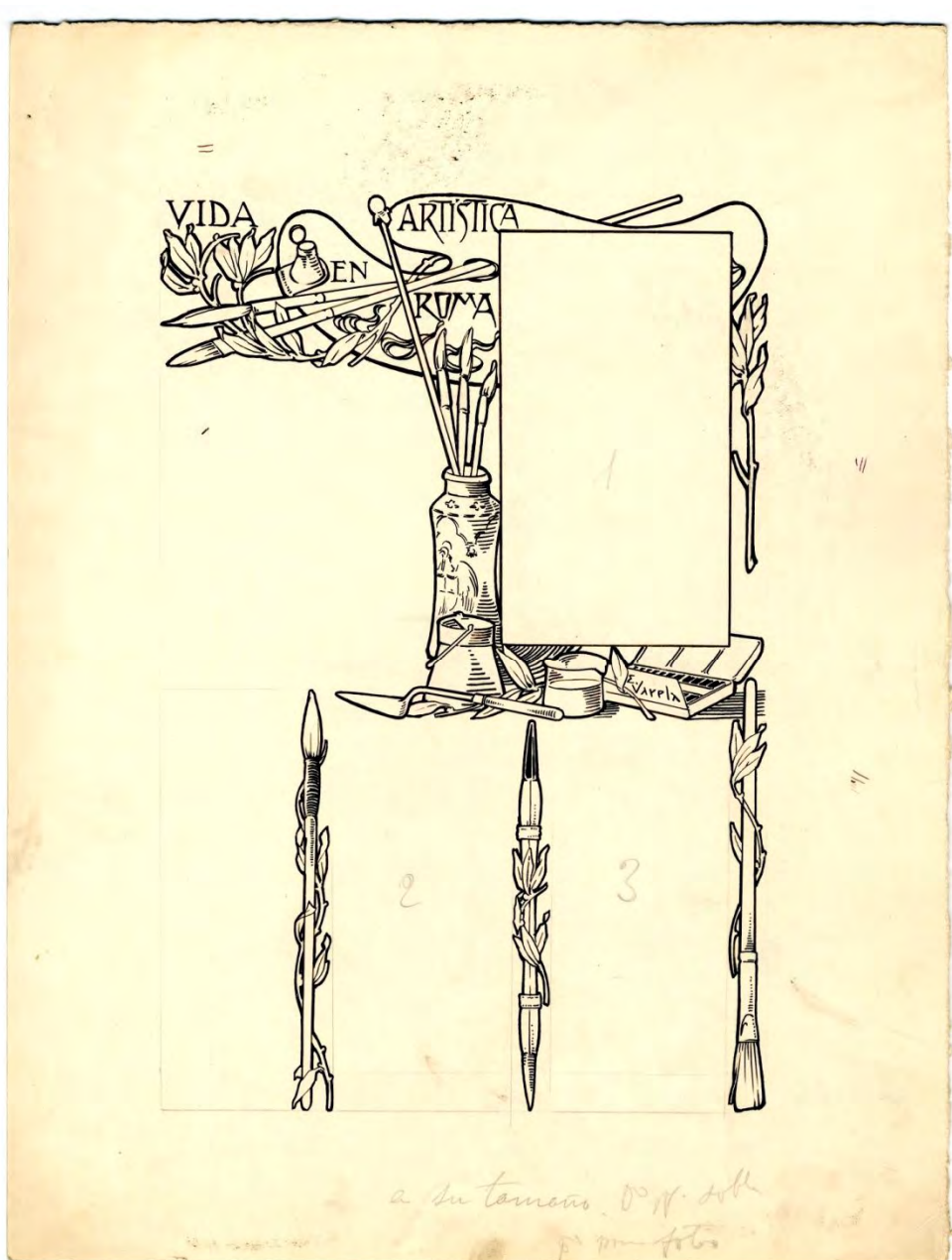


21



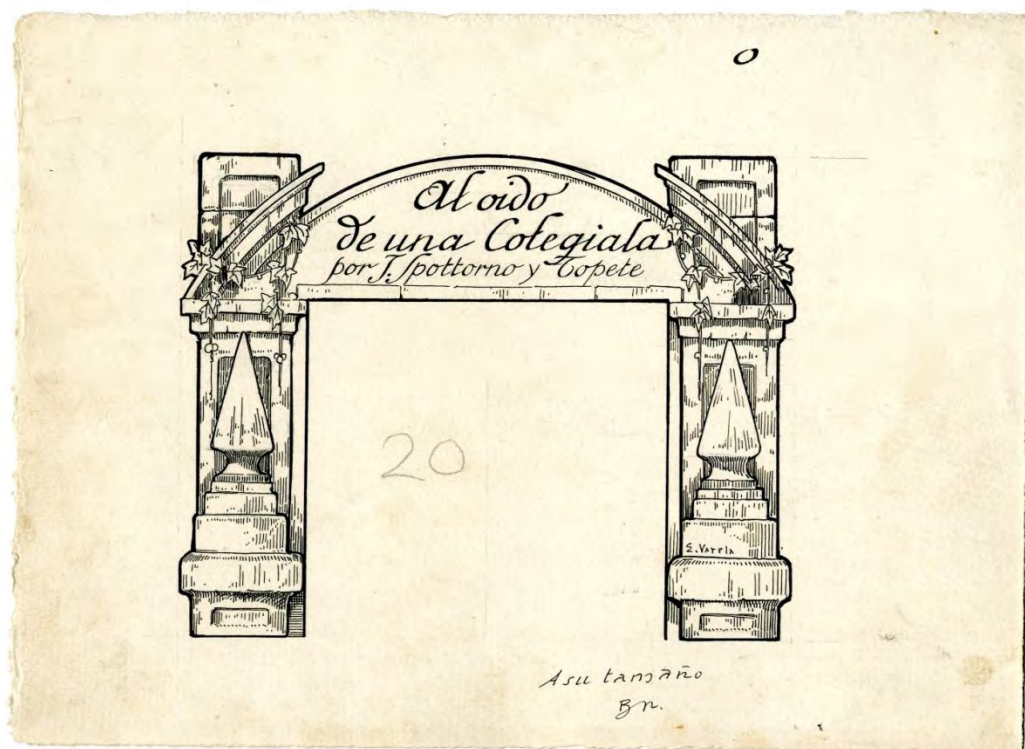






FRONTONES





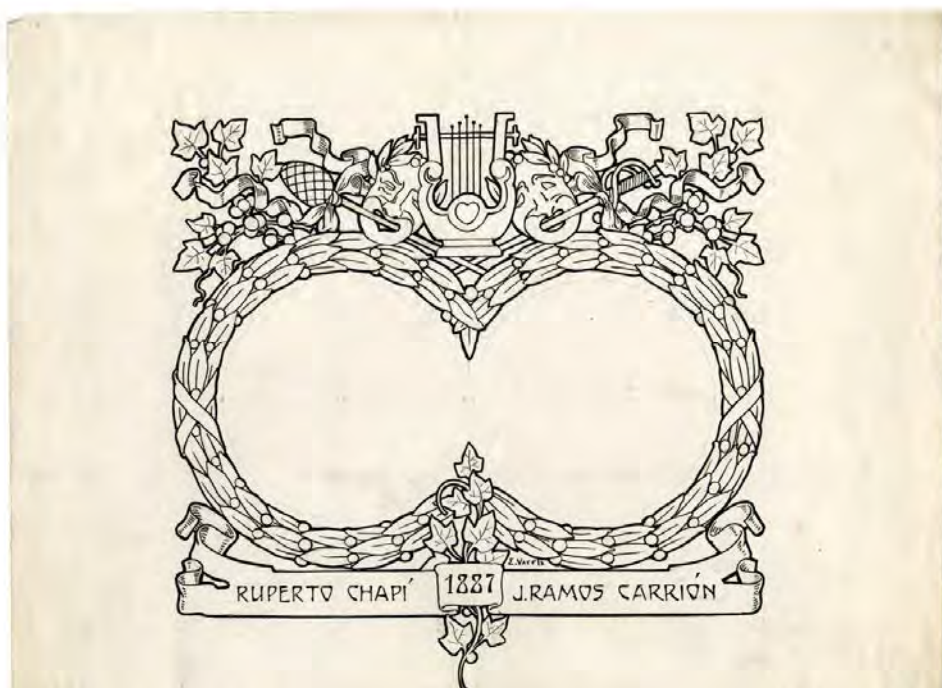
2



3

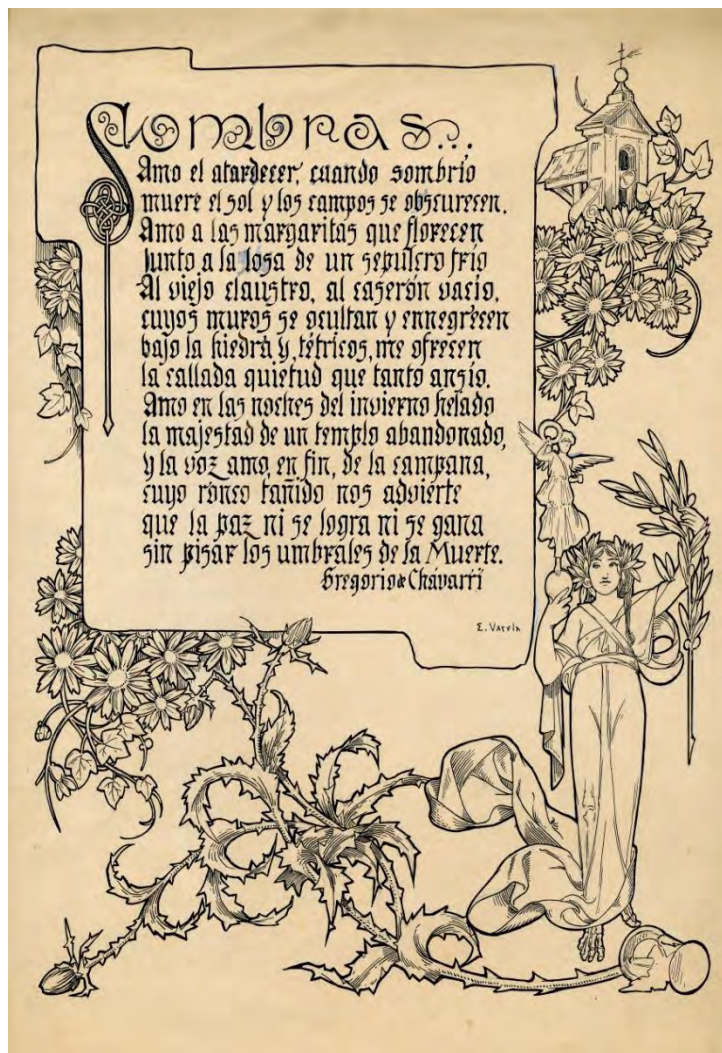


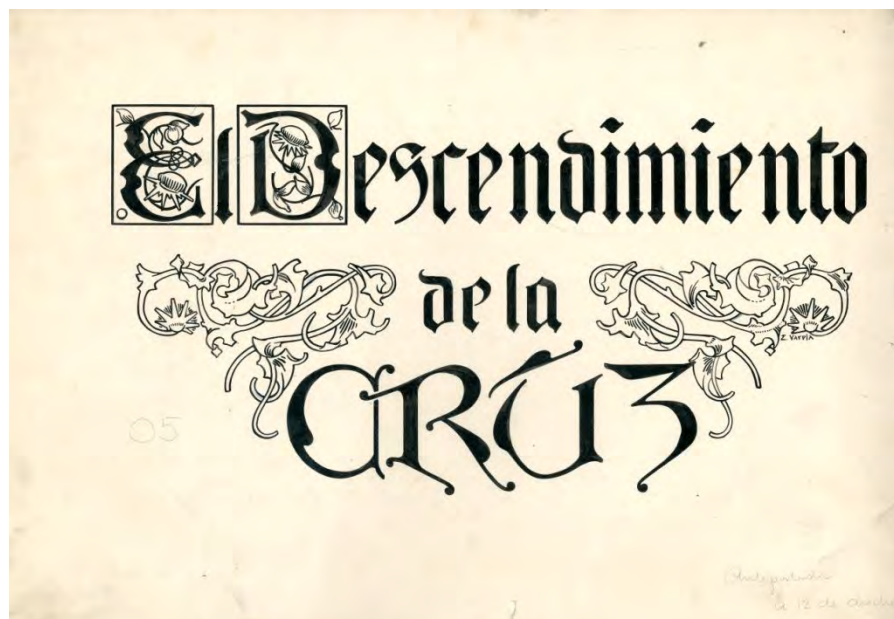
4



5

CALIGRAFÍAS Y LETRAS CAPITALES.





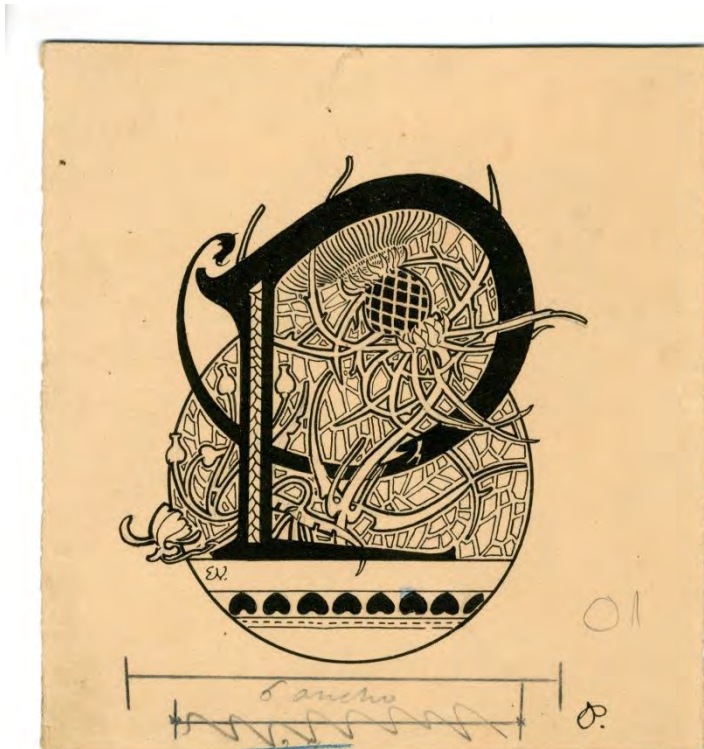
2



3







6



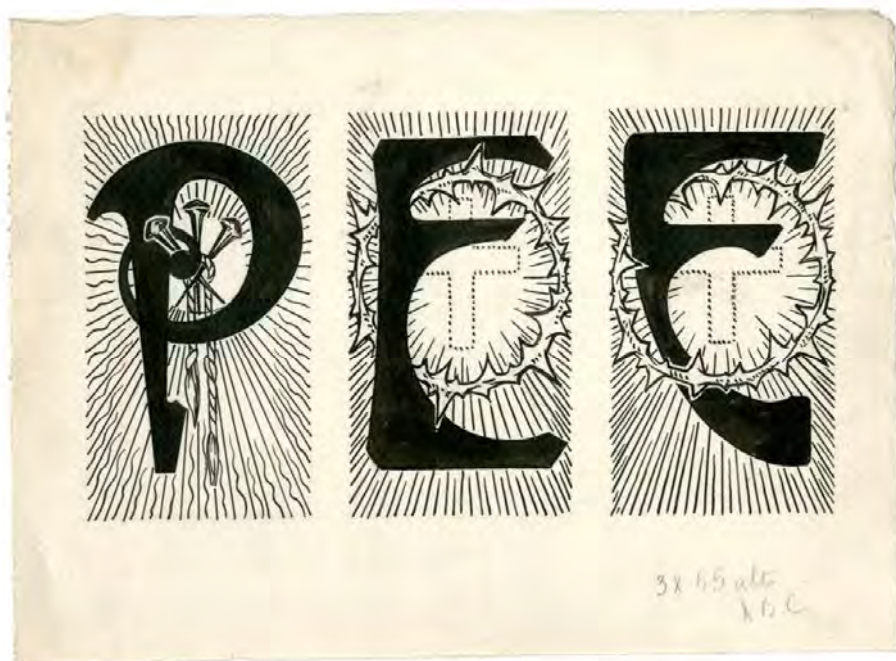
7



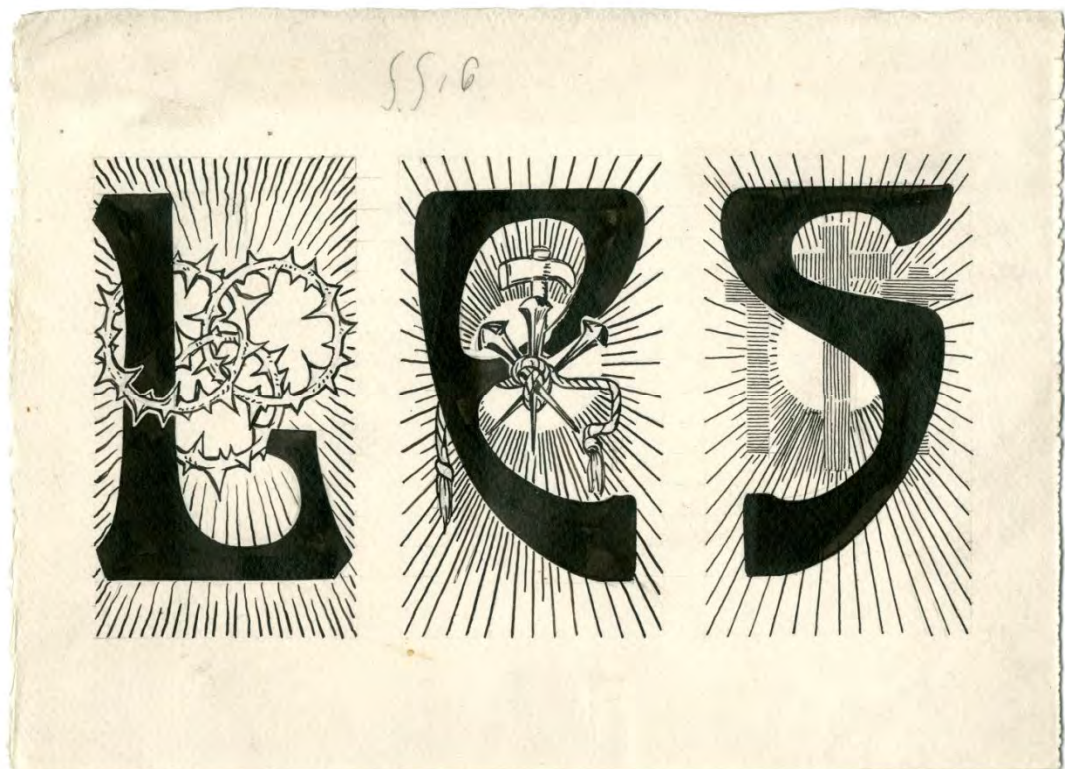




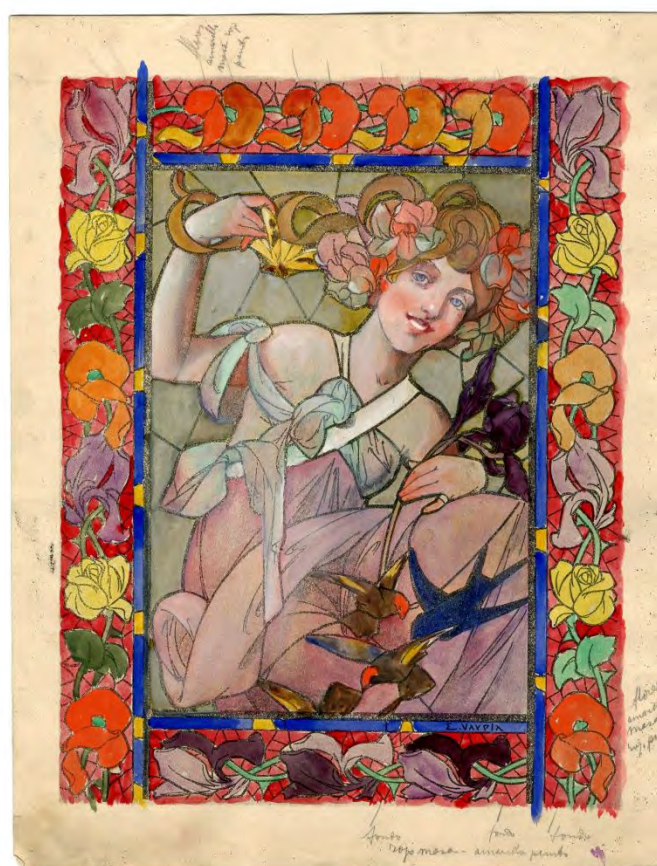
10



11

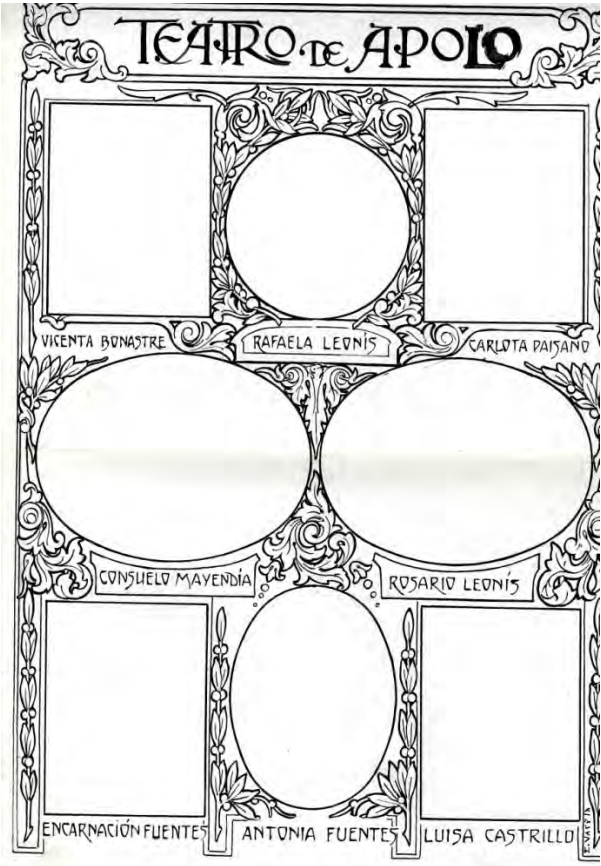


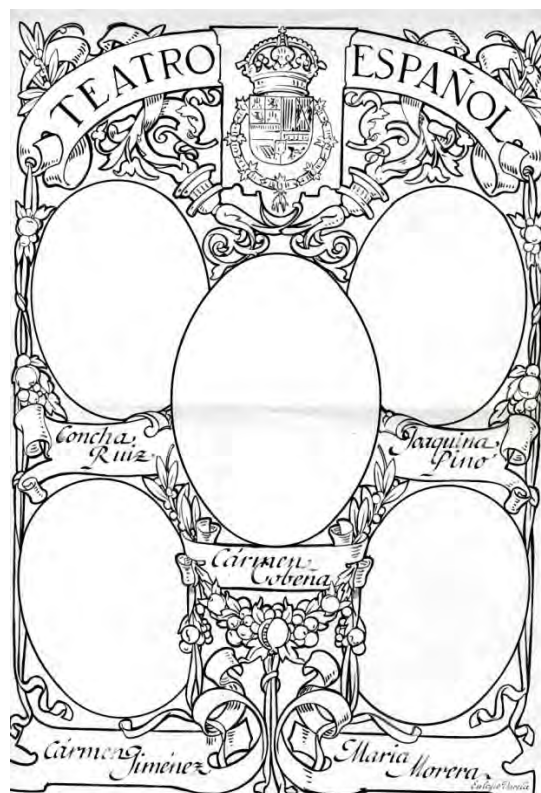
DISEÑOS DE VIDRIERAS.





PORTARRETRATOS





2



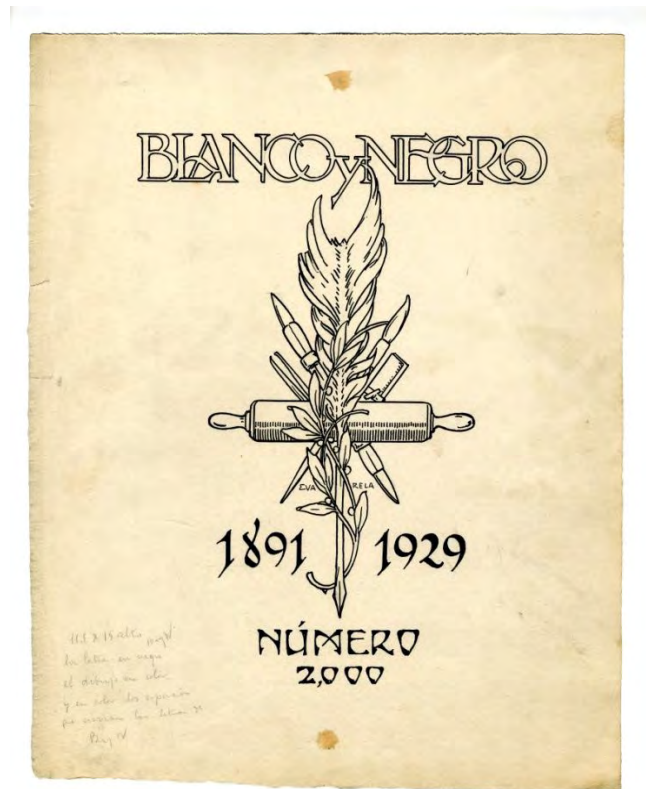
3



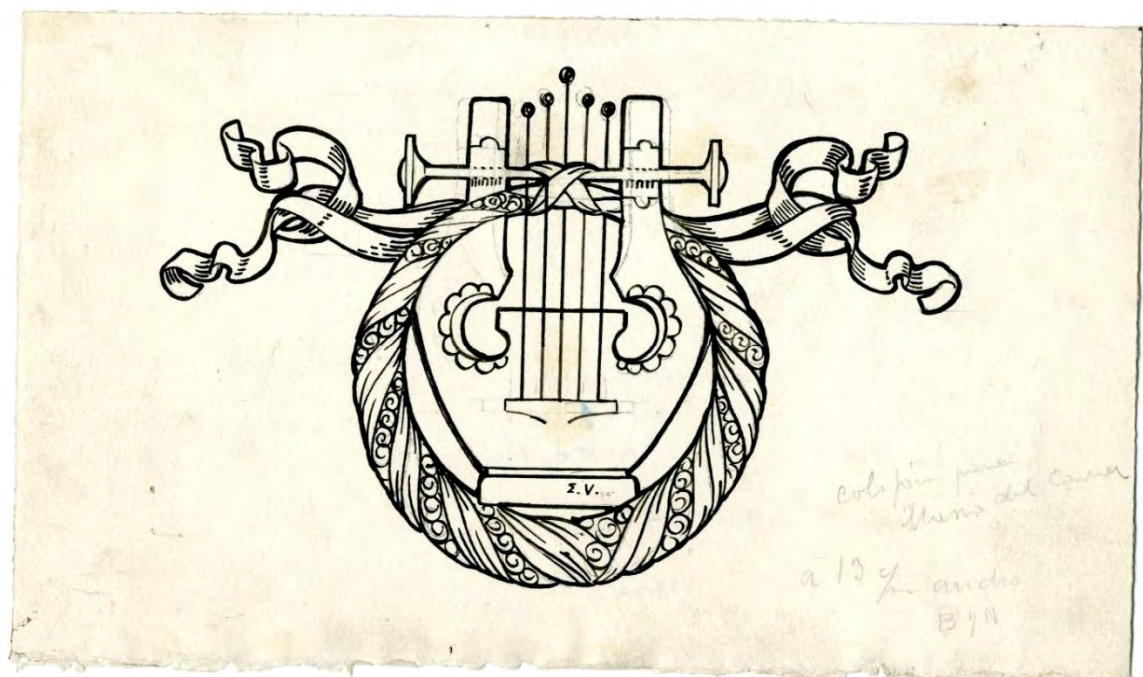


LOGOTIPOS, COLOFONES Y RÚBRICAS.

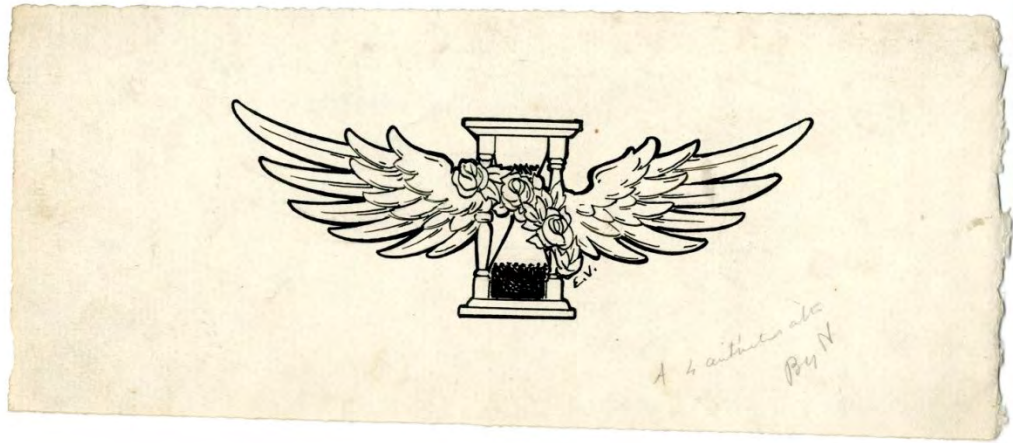




2



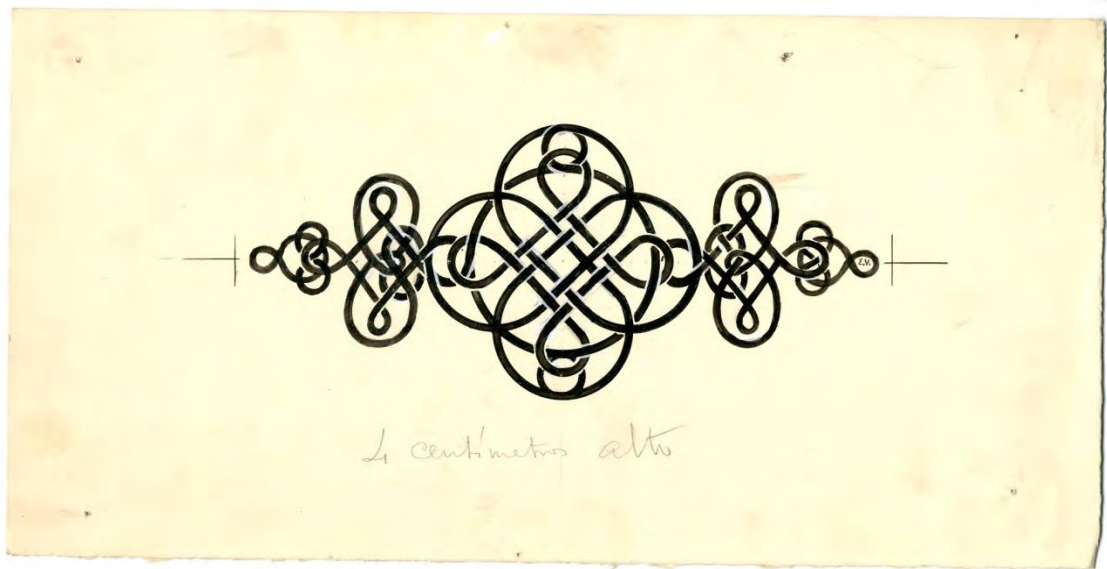
3



4



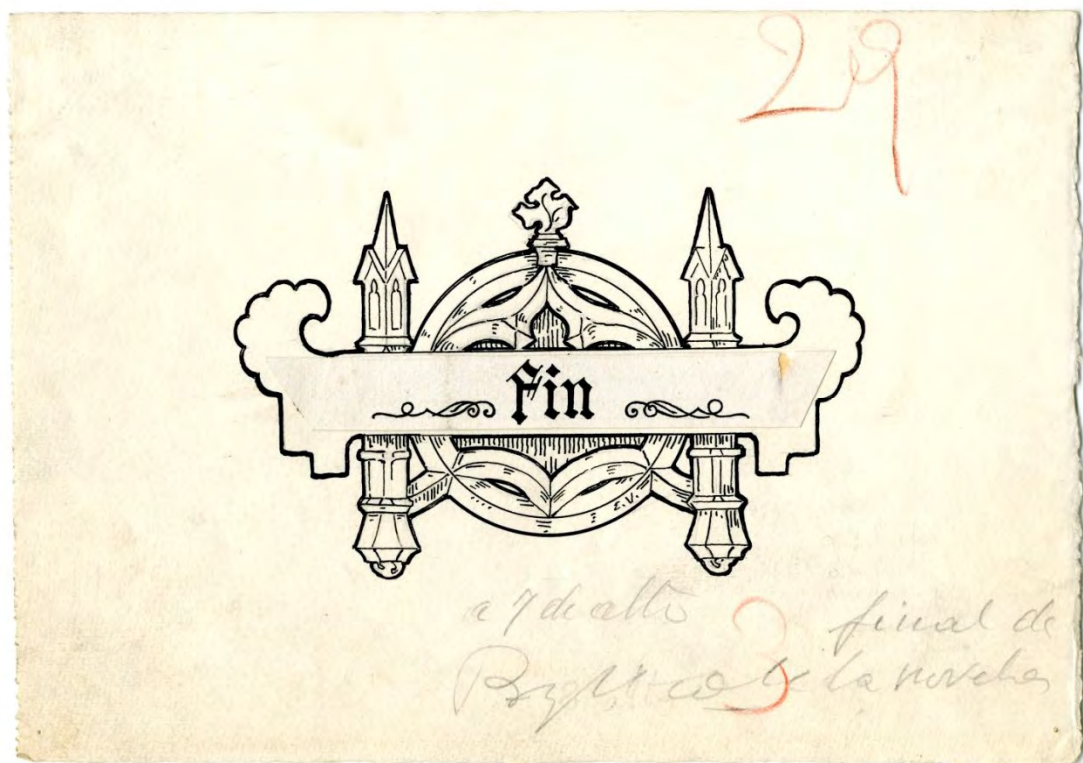
5



6



7





RÓTULOS Y LETREROS DE SECCIÓN. DISEÑOS DE CABECERA. TIPOS DE VIÑETA.



1



2



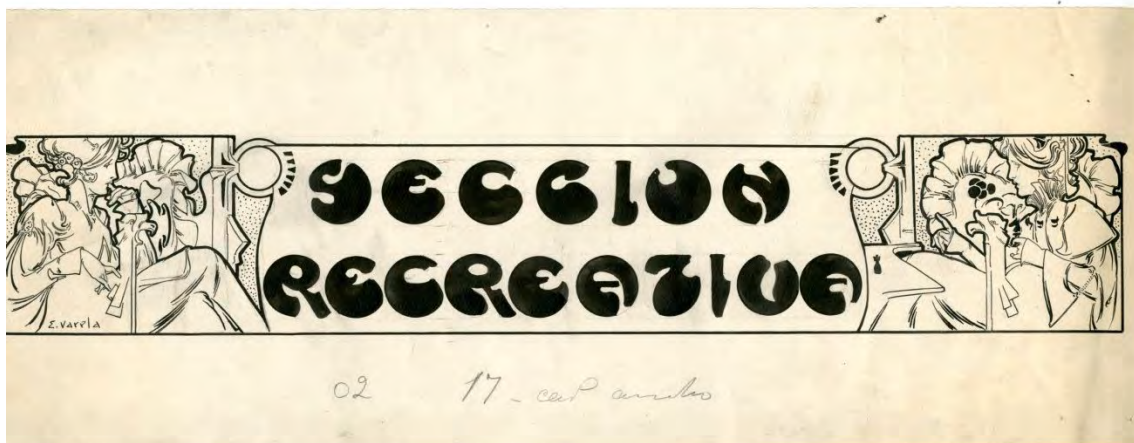
3



4



5



6



7



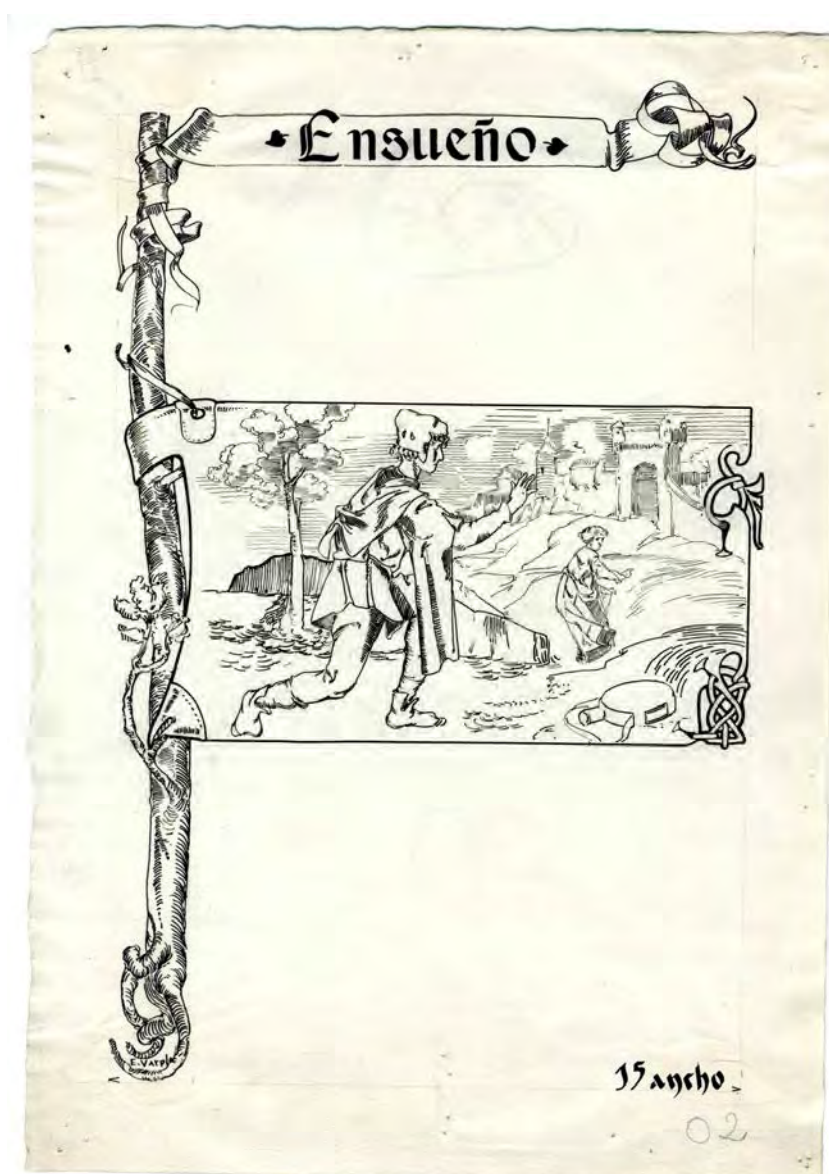
8



9

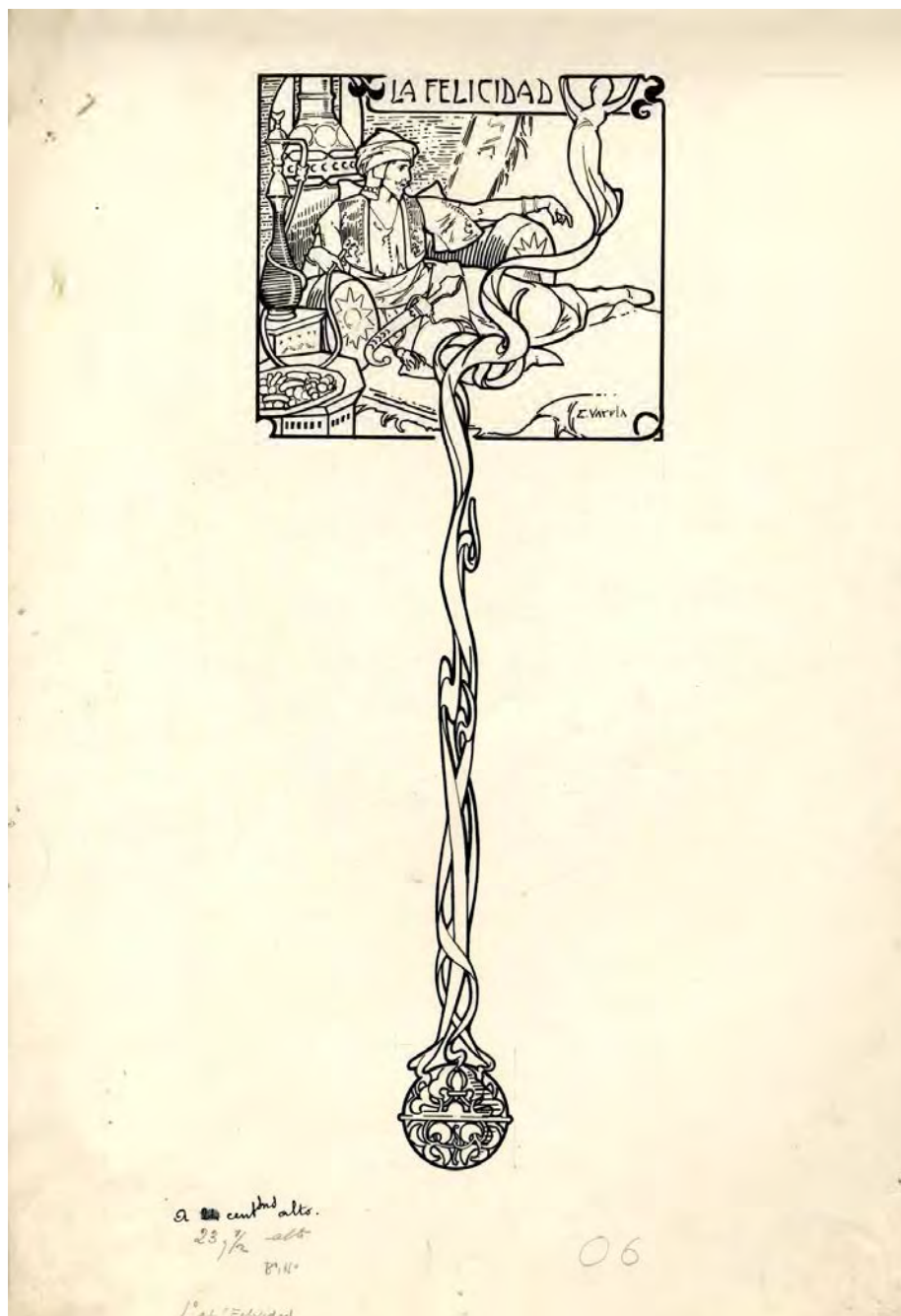


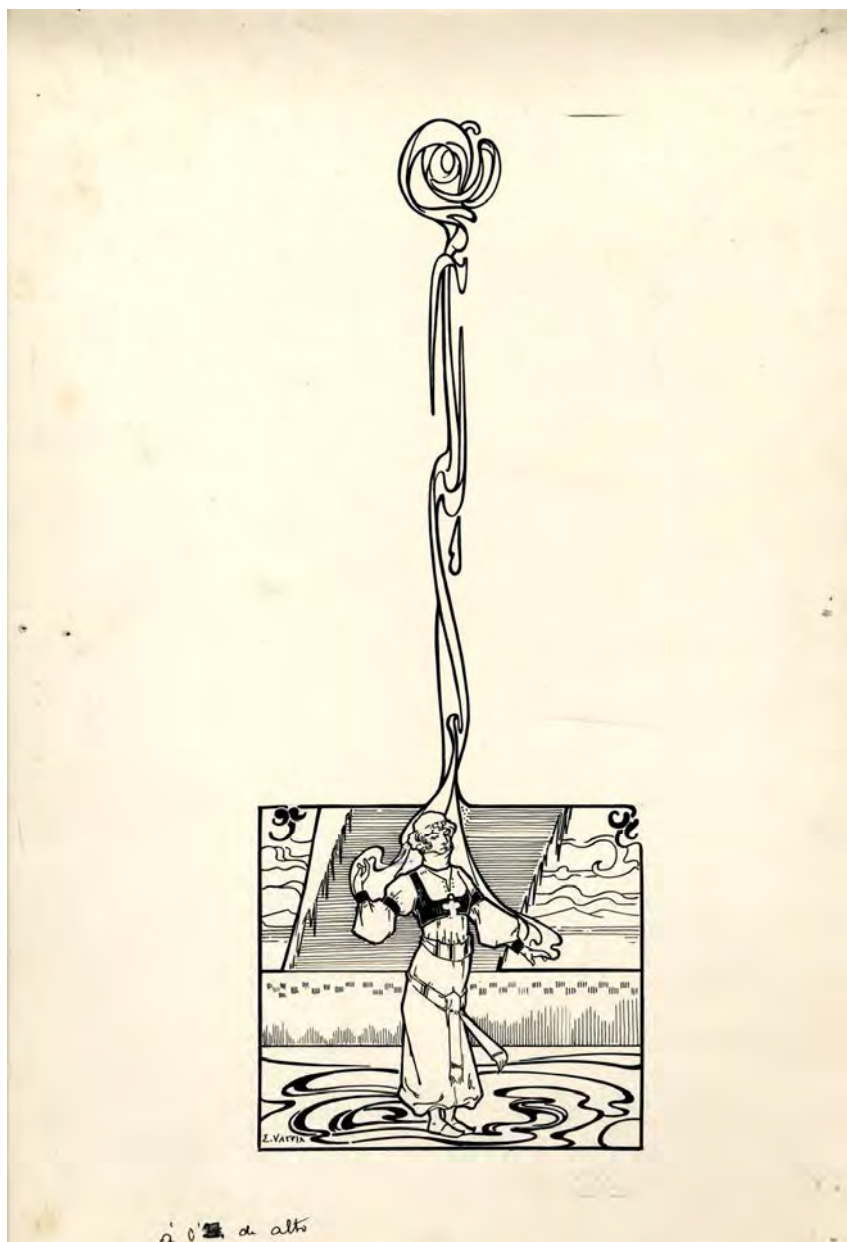
10

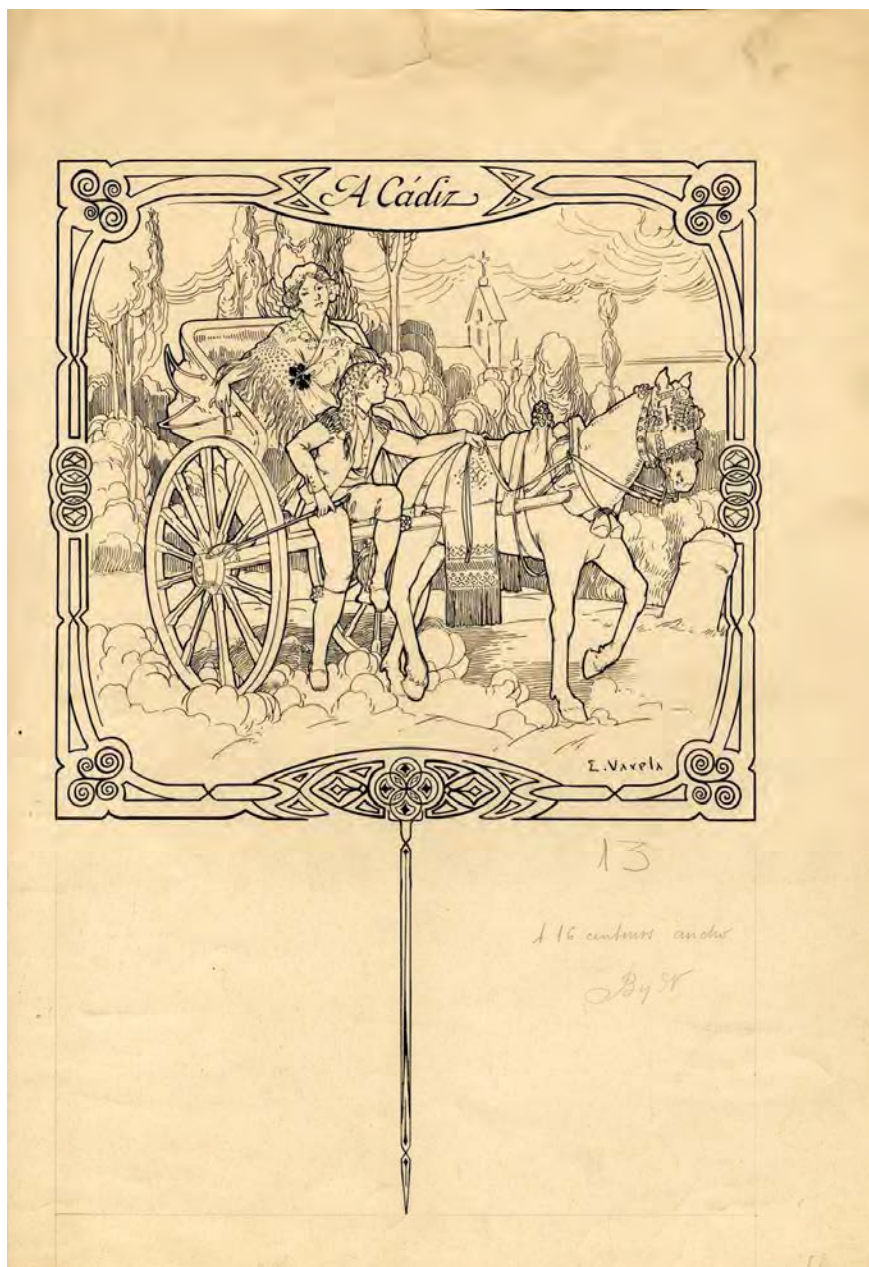


11









15

FOTOMONTAJES





CARTELES Y POSTALES



1



2



8 de ancho

Varela







MADRID

CARNAVAL

DE 1901

GRAN FESTIVAL EN EL PARQUE DE MADRID

DOMINGO 17 DE FEBRERO

Concurso de máscaras, comparsas y carnavales.

A las dos de la tarde dará principio el concurso de máscaras a pie y a caballo, comparsas, entablados, carruajes, corralones, muros y grupos alegóricos que circundarán desde la puerta de entrada de coches al Prado hasta la fuente del Ángel Caído.

EL JURADO—Se sitúa en el centro del paseo de Colón y será presidido por *Los Plutos*.

LOS PREMIOS—Se adjudicarán a los tres carruajes que se presenten más artísticamente decorados, tres, tres premios a las mejores comparsas de la anterior más caprichosa y artística. Igual número de premios se concederá a las mejores de a pie que se presenten mejor ataviadas. Otro y la mejor comedia a caballo. Tres a las comparsas o entablados que más brillen la alusión por su originalidad y trazo. Dos a otros tantos entablados escénicos que presenten las mejores o *fundencia* mejor informada.

El jurado reunirse en el acto a las tres de la tarde en el delirio que sigue al premio cabalístico.

EN EL PRADO Y RECOLETOS

LUNES 18

Concurso de comparsas regionales.—Las Provincias en Madrid

Se celebrará en los pases de Recoletos y Prado un concurso de comparsas alegóricas representando las costumbres y tradiciones de cada una de las provincias de España.

LOS PREMIOS—Se concederán tres a las tres que se distinguen por su originalidad, dotes y calidad. Los premios serán de 1.500, 1.000 y 500 pesetas.

EL JURADO—Se sitúa en una tribuna que se levanta en la plaza de Colón desde la fuente del Ángel Caído.

ILUMINACIONES

El paseo de Colón, del Retiro, la Plaza de la Independencia y la calle de Alcalá estarán profusamente iluminados.

Nota: Los carruajes, entablados a caballo y a pie de los concursos deberán de salir antes de las diez y media de la noche y no podrán salir después de las once y media de la noche. Los carruajes que no salgan a tiempo serán considerados como descalificados. Los carruajes que no salgan a tiempo serán considerados como descalificados. Los carruajes que no salgan a tiempo serán considerados como descalificados.

El J. Palacios, Madrid. E. VARELA



7 bis















